Iona Weissberg
(Coordinadora)

Madre Coraje y sus hijos como teatro de revista de la Revolución mexicana

Crónica y análisis de la puesta en escena



Literatura dramática y teatro
eSchola
FFL
UNAM

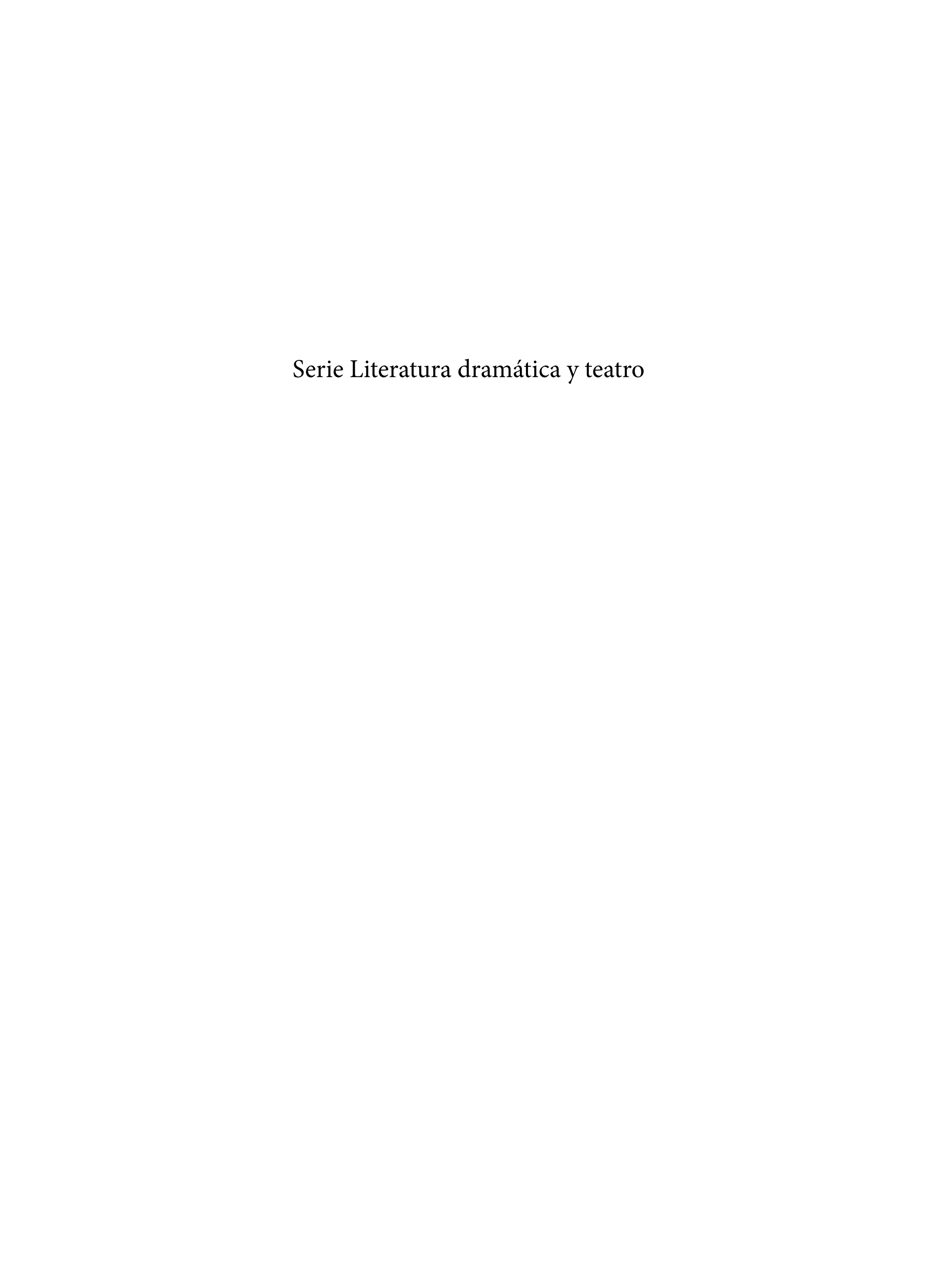




MADRE CORAJE Y SUS HIJOS COMO TEATRO DE REVISTA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Crónica y análisis de la puesta en escena





Serie Literatura dramática y teatro

Iona Weissberg
Coordinadora

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS COMO TEATRO DE REVISTA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Crónica y análisis de la puesta en escena

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Madre Coraje y sus hijos como teatro de revista de la Revolución Mexicana. Crónica y análisis de la puesta en escena fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIIT IN401214: "Estudio comparativo entre los escritos de Bertolt Bretch y el teatro de revista mexicano a través de la puesta en escena de Madre Coraje y sus hijos"

Primera edición: 2019
Marzo de 2019

Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1457-1

Editado y producido en México

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS COMO TEATRO DE REVISTA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Crónica y análisis de la puesta en escena



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/LRjOuSW_wDA

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

A Leo, mi centro.
A Saúl, mi cómplice.

Agradecimientos

La puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* fue realizada por Brujas Producciones, en conjunto con la Dirección de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, a cargo de Enrique Singer, y de INK Teatro (hoy Magnífico Entertainment), bajo la dirección de Claudio Sodi.

Recibió apoyos de la Dirección General del Personal Académico de la UNAM (DGAPA), a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Innovación e Investigación Tecnológica (PAPIIT) y del Estímulo Fiscal para los contribuyentes del Impuesto Sobre la Renta (Efiteatro) que otorga el Artículo 226 Bis de la Ley del Impuesto Sobre la Renta (LISR), con el fin de apoyar a los Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional; con la participación de Herdez, como Empresa Contribuyente. También se recibió el apoyo del Grupo IMU (Imágenes y Muebles Urbanos).

En la obra participaron los siguientes estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la UNAM: Aline De la Cruz como codirectora; Juan Alberto Alejos, como dramaturgo y traductor; Omar Mattar, como dramaturgista; Alondra Hidalgo, Carlos Alberto López, Emmanuel Cortés, Joana Camacho, Larissa Urbina, Lorena Martínez y Omar Saavedra, como actores y Aurora Gómez Meza, Omar Saavedra, Mónica Campos y Sebastián Castellanos, como asistentes de dirección y producción. De ellos, Aline De la Cruz, Alondra Hidalgo, Aurora Gómez Meza y Juan Alberto Alejos recibieron becas del PAPIIT. Participaron los siguientes profesores del CLDYT: Yoalli Malpica, como productora; Artús Chávez, Rodrigo Murray y Emilio Savinni, como actores; Mario Santos, como musicalizador y Tibor Bak-Geler, como asesor del PAPIIT.

También formaron parte del elenco los actores Alejandra Ley y Eugenio Barilotti y los músicos Carlos Cuevas, Edgar Rou, Javier Sosa, Jorge Adrián Tlaxcaltécatl y Jorge García Montemayor.

Por último, el equipo de diseño estuvo conformado por Sergio Villegas en la escenografía, asistido por Emilio Martínez Zurita; Emilio Rebollar, en el vestuario, asistido por Luis Montalvo; Carlos Guízar, en el diseño de maquillaje y peinados; Xóchitl González, en la iluminación, asistida por Esaú Corona; Ofelia Guzmán, en el montaje vocal, asistida por Fela Mejía; Rogelio Valdés, en el diseño gráfico; Icunacury Acosta y Marícarmen Rodríguez, en las relaciones públicas y Ricardo de León y Andrea Poceros, como productores ejecutivos. Stefanie Weiss realizó una nueva traducción del alemán al castellano, a partir de la cual se trabajó la puesta en escena. El licenciado Gustavo Vargas fungió como contador de Brujas Producciones.

Las licenciadas Tania Alarcón y Teresa Cortés, de la FFYL, asesoraron al proyecto en lo relacionado con el PAPIIT y para impartir el taller de *clown*. Asimismo, el maestro Luis de Tavira impartió una conferencia sobre el teatro de Bertolt Brecht a quienes participaron en el seminario, en la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y develó la placa al final de la temporada.

Las fotografías que se incluyen, fueron tomadas por Daniel González, Ernesto Muñiz y Sergio Villegas. La corrección de estilo de este libro estuvo a cargo de Teresa Jiménez Andreu.

A todos ellos y a la planta técnica del Teatro Juan Ruiz de Alarcón les debo mi más profundo agradecimiento.

Imagen 1

teatro unam



Traducción: Juan Alberto Alejos y Stefanie Weiss
Dirección: Iona Weissberg y Aline De la Cruz

Ciclo los grandes del siglo XX

Con: Alejandra Ley, Rodrigo Murray, Artús Chávez, entre otros.

del 4 de septiembre al 7 de diciembre, 2014
Jueves, viernes y sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000









www.teatro.unam.mx

Diseño del cartel: Rogelio Valdés.

Introducción

Madre Coraje y sus hijos *como teatro de revista de la revolución mexicana: Crónica y análisis de la puesta en escena,* explica cómo se realizó la obra de Bertolt Brecht que se presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, de septiembre a diciembre de 2014. En ésta se yuxtapusieron los valores y metodologías a los que alude Brecht como hacedor de teatro y los elementos característicos del teatro de revista mexicano, ubicándolos en un momento de la historia de nuestro país: la Revolución.

El libro es en parte anecdótico y en parte reflexivo; por lo tanto, se encontrará tanto análisis teórico y metódológico como vivencias personales en la búsqueda de comunicar el proceso que llevó a la escenificación de la obra, en que participaron estudiantes de teatro de la UNAM y profesionales de la escena, muchos de ellos también profesores.

Su objetivo, por un lado, es suscribir de qué forma se vincularon el trabajo docente, de investigación y de experimentación al realizarse la puesta en escena. Para muchos hacedores de teatro es difícil aprehender el vínculo que existe entre la investigación teórica y el trabajo práctico, aun cuando están intímamente ligados. Por ello, presentamos cómo se complemetaron y se relacionaron durante el proceso de trabajo, sin excluir que, por definición, la búsqueda y la propuesta implícitas en la creación teatral son en sí mismas un trabajo de investigación.

Por otro lado, también se persigue presentar el proceso que se llevó a cabo para realizar la puesta en escena, desde su concepción hasta la presentación de la temporada, de forma que sirva como uno de tantos modelos a seguir para realizar una obra de teatro. Esta reflexión podrá ser una referencia para quienes inician sus estudios o carrera profesional en este campo y se cuestionan el tipo de técnicas o sistemas que deben seguirse durante el proceso de producción escénica; en este sentido, el libro está dirigido principalmente a estudiantes y creadores que requieran una guía

referencial para realizar su trabajo creativo. También puede ser útil para comparar este con otros procesos escénicos, evaluar sus diferencias y semejanzas. Son pocas las publicaciones en nuestro país que exponen cómo puede desarrollarse una puesta en escena, por lo que este ejemplo será del interés de aquellos que se dedican al estudio del teatro, en virtud de que éste es un arte efímero y sus procesos de realización suelen ser poco estudiados.

Dado que la puesta en escena se abordó a partir de lo que consideramos idiosincrático de nuestra sociedad y de nuestras manifestaciones artísticas, se busca que esta publicación sea una vía para revalorar nuestra propia cultura y revisar cómo incorporarla en un contexto global. Recurrimos al teatro de revista porque representa un formato escénico conocido y apreciado por la población mexicana, del cual emergieron grandes figuras icónicas de nuestra cultura popular y porque muchas de sus características son afines a las del teatro de Brecht, como se explica más adelante.

El libro incluye anécdotas personales en función de las condiciones *sui géneris* que se dieron en esta obra pero que –con distintas características– suelen tener lugar en cualquier proceso de puesta en escena. En tanto que el trabajo es el resultado de la aportación de varios autores, se buscó en todo momento respetar sus ideas por lo que se observará un grado de diversidad de estilos que corresponde a sus concepciones individuales.

El libro concentra el proceso de trabajo que se siguió previo a la puesta en escena, lo que implicó la adquisición y análisis de conocimientos específicos de carácter conceptual y técnico, su aplicación en la praxis y su adaptación al quehacer teatral.

Para explicar su origen, me gustaría aclarar que el proyecto de la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* nació varios años antes de su estreno en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. Cuando inicié mi carrera profesional como directora, me causaba una gran angustia ver obras que apenas llegaban a ocupar el 20 por ciento de la sala. Me preguntaba, ¿para qué hacer algo que provoca tan poco interés? En muchas ocasiones, se trataba de obras que la crítica y la comunidad artística consideraban una gran propuesta escénica, aun cuando la mayoría del público salía desanimada, soñolienta o con un gesto que parecía decir *no entendí nada*. Como directora, no estoy libre de pecado. Confieso haber puesto en escena varias

Foto 1



Canción final de *Madre Coraje y sus hijos*. Foto: Sergio Villegas.

obras que, a mi parecer, partían de un concepto claro, pero que resultaban ininteligibles y pesadas para el público.

No puedo negar mi obsesión por los clásicos, mi formación académica, mi rol como docente, y cierta necedad por rescatar el valor de la cultura universal. Por otro lado, considero que esta última –que se recarga principalmente en valores occidentales–, debe analizarse en relación con nuestro contexto mexicano para tener un mayor eco en la población: con nuestra realidad política y social, con nuestros cuerpos, con nuestra situación económica y con nuestro pensamiento colectivo. Entre muchos artistas, académicos e intelectuales de nuestro país, prevalece la costumbre de ver a Europa o a Estados Unidos como modelos para construir un discurso ajeno a nuestra cultura y a nuestro público. Aun después de que Internet y las redes sociales han transformado al mundo en un pañuelo y borrado las fronteras a favor de un mercado tan amplio como el planeta, nuestra fuerza radica en aquello que nos particulariza.

La responsabilidad frente a la escena, así como un conjunto de experiencias y una larga tarea de reflexión, me llevaron a cuestionar acerca de

otras formas teatrales atractivas y accesibles para el público, asimismo la viabilidad para generar una metodología acorde, que trascendiera la rígida clasificación de lo institucional *versus* lo comercial; un equilibrio entre contenidos que muevan a la reflexión pero que a la vez diviertan.

En este contexto, examinaba la forma de hacer teatro de mexicanos para mexicanos. Reflexionaba acerca de cómo las telenovelas nacionales o programas como *El chavo del ocho* fascinaban tanto a locales como a extranjeros, por poco valiosas que pudieran parecer a los estudiosos. Hacía tiempo que se habían desdibujado las líneas divisorias entre las llamadas cultura popular y alta cultura. Así consideré, para este proyecto, al teatro de revista, el cual prácticamente no se había presentado en salas institucionales.

He profesado una gran afición por Bertolt Brecht: su capacidad crítica y analítica, su determinación para opinar a través de la escena, su postura irónica ante el mundo que lo rodeaba, los contenidos de sus historias y, sobre todo, su sentido de la teatralidad, explícito, evidente, desenfadado y con un gran sentido del humor. Brecht se oponía a seguir presentando al público obras de realidades ajenas a su problemática y a su cultura y celebraba la risa, la comedia, el cabaret, y la misma revista. Sus trabajos permitían hacer una obra del repertorio clásico que comentara la realidad mexicana con elementos inherentes a nuestra cultura: un trabajo entretenido para el público mexicano, que también lo conmoviera, lo cuestionara.

Madre Coraje y sus hijos reflejaba, por su trama, una problemática local y recurrente en la historia de nuestro país. La figura central me remitía a las marchantas de los mercados, a los ropavejeros, a las soldaderas; a la Malinche por su identidad paradójica; a Cantinflas y a la India María, por su carácter popular, dicharachero y fársico, y el resto de los personajes y de las circunstancias me recordaban eventos de nuestra historia y a figuras icónicas de nuestra cultura. Brecht, por otro lado, proponía un teatro en que estos elementos podían incorporarse, principalmente, porque invitaban a realizar un trabajo escénico capaz de cambiar y adaptarse a la realidad de la sociedad en cuestión. Particularmente porque promueve la creación de un discurso a partir de principios críticos y porque muchos de los elementos a los que alude son característicos de un formato que le habla a nuestro público. Así nació el proyecto, y llamé a Aline De la Cruz y Yoalli Malpica para su realización. Nos reunimos para esta iniciativa y ahí

nacieron Las Brujas o Brujas Producciones, desde donde hemos seguido trabajando juntas.

Como profesoras de la UNAM, el proyecto nos ofrecía la oportunidad de contribuir en la formación de nuestros estudiantes. El CLDYT, a diferencia de otras escuelas afiliadas a instituciones públicas como el Centro Universitario de Teatro (CUT) y la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), no cuenta con un presupuesto para producir obras. Por lo mismo, nuestros alumnos trabajan en condiciones precarias y no tienen posibilidad de participar en una puesta en escena que cuente con todos los elementos que la constituyen, como la escenografía y la iluminación. Al incorporarse al elenco o al equipo de producción de *Madre Coraje y sus hijos*, podían experimentar la ejecución de un trabajo profesional, entrenarse y poner en práctica la metodología propuesta por Brecht. Más personas verían su desempeño en las *tablas*, entrarían en contacto con artistas que los podrían recomendar, experimentarían la realidad de un mundo más exigente y competitivo. Por otra parte, también se buscaba integrar al elenco a profesores del mismo colegio para crear un producto que nos representara.

Desde esa idea inicial cambiaron los participantes, las condiciones de trabajo y algunas de las prerrogativas. Se solicitó el apoyo de Teatro UNAM, conocimos a Claudio Sodi, aplicamos a diversas becas y pedimos varios apoyos económicos. Se leyeron libros y artículos que se reinterpretaban. Se analizó cómo ejecutar las ideas y llevarlas a la práctica en el trabajo escénico, se organizaron talleres, pláticas, ensayos, juntas, lecturas, para llegar a lo que fue la producción de *Madre Coraje y sus hijos* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, en 2014. Desde el inicio, prevaleció el concepto de combinar el teatro del dramaturgo alemán con la revista mexicana y colaborar con estudiantes del CLDYT, lo cual implicó, realizar una investigación organizada y sistemática, así como efectuar una labor didáctica de entrenamiento.

En virtud del objetivo y del proceso que se seguiría, se concibió como un proyecto de investigación y se decidió solicitar un apoyo PAPIIT. De éste derivó la idea de publicar un libro que expusiera el trabajo que se realizaría.

Cabe mencionar que desde la publicación de sus textos y a partir de sus escritos teóricos, los conceptos brechtianos han sido objeto de múltiples interpretaciones. Sus aportaciones definieron el desarrollo del teatro y de la cultura de finales del siglo XX y han afectado de manera determinante

su conformación en el siglo XXI, derivando en estilos y propuestas diversas. En este proyecto, sin embargo, nos parecía fundamental exponer un discurso acorde con el contexto cultural en que nos encontramos, en cuanto a época y lugar. Por lo mismo, nos abocamos a utilizar principalmente fuentes primarias y a reinterpretarlas a partir de nuestra cultura y de los elementos coincidentes con nuestras tradiciones. La influencia de Brecht en las nuevas propuestas, además de ser increíblemente extensa, en nuestra opinión, nos alejaba de una propuesta fiel a nuestra realidad social y económica.

El presente libro se divide en cuatro capítulos. En el primero, se explica cómo se conceptualizó la puesta en escena y se hace referencia al marco teórico que sirvió como punto de partida para generar el proyecto. Se explican los conceptos centrales que propone Brecht como dramaturgo y director, y los principios ideológicos que dan sustento a su trabajo. Se expone también cómo se desarrolló el teatro de revista en México desde que fue importado por compañías españolas y cuáles fueron sus principales características. Se realiza una comparación entre ambos estilos, se explica cómo se fue conceptualizando la puesta en escena y cómo se contextualizó en el México de principios del siglo XX.

En el segundo capítulo se explica cómo fue conformándose la obra y cómo fueron concretándose los conceptos en lenguajes escénicos, con elementos específicos. El apartado inicia con la crónica y el análisis del trabajo que se llevó a cabo en el seminario sobre Bertolt Brecht y el teatro de revista en México, el cual se impartió a los estudiantes y recién egresados de la universidad que participaron en la puesta en escena. Además de las conversaciones y debates que sostuvimos, se describen los ejercicios que se realizaron. Muchos de ellos se tomaron de los escritos del alemán. Otros, como aquellos que se refieren al trabajo de Puntos de Vista Escénicos (PVE), de Anne Bogart, y al entrenamiento *clown*, se realizaron para inducir en los actores varias de las características actorales a las que apela el teatro épico y el *verfremdungseffekt* –conocido en español como efecto de alienación o efecto de distanciamiento–, con las que queríamos trabajar para optimizar las capacidades histriónicas, mejorar la comunicación con el público y alejarlos del entrenamiento en corrientes de actuación realistas. Gracias a ello, los estudiantes y recién egresados entendieron cómo se

puede ejercer una opinión a través del trabajo actoral. También se explica cómo funciona el entrenamiento *clown*, el cual fue fundamental para que los estudiantes se comunicaran directamente con el público, perdieran el miedo al ridículo y expandieran su expresividad.

En el siguiente apartado de este mismo capítulo se presenta cómo fue conformándose la traducción del texto, los diseños de escenografía y de vestuario y la composición musical. En el trabajo de traducción se podrá identificar de qué manera contribuyeron las directoras, el dramaturgista –en México, su función en el teatro suele ser confusa– y el dramaturgo, quien fue la figura central de esta labor y a quien se debe el texto presentado en la temporada. Éste se desarrolló a partir de una nueva traducción del alemán al español, de una investigación histórica de la Revolución mexicana y de una revisión de obras de revista y películas mexicanas de la primera mitad del siglo xx. Se analizó cómo estos elementos podían incorporarse a la trama, a la estructura y a los personajes sin alterar la obra original.

Los diseños de escenografía y vestuario y la composición musical partieron de una idea general y se concretaron a partir de referencias visuales y musicales, de los textos originales y algunas referencias de Brecht, del teatro de revista y de nuestro entorno contemporáneo para conformar la puesta en escena. Se podrá identificar en este apartado el diálogo de las directoras y los diseñadores, y la planeación que se requirió antes de realizar los componentes que conformarían los aparatos visual y musical. No se incluye el proceso de conceptualización y de planeación con la diseñadora de iluminación, porque ella se incorporó al equipo una vez comenzados los ensayos y la realización de la producción; en ese sentido, el trabajo conjunto puede leerse en el anexo 1.

En el tercer capítulo se describe el periodo de ensayos, desde la perspectiva de las directoras y los actores. Las directoras describimos cómo se planearon los ensayos, el trabajo realizado en distintas etapas, las crisis que confrontó la compañía y las soluciones que se encontraron para sobrepasarlas. El trabajo de los actores se presenta desde tres perspectivas: La de una actriz recién egresada del CLDYT, quien analiza cómo construyó su personaje, la de un actor profesional y la de un actor que también forma parte de la planta docente en la Facultad de Filosofía y Letras y que, con base en su experiencia, presenta una serie de recomendaciones para acto-

res acerca de cómo deben de conducirse al formar parte de una compañía teatral.

En el cuarto capítulo se hace referencia a las modificaciones que se produjeron en la obra a lo largo de la temporada. Asimismo, en este apartado se analizan y evalúan las decisiones tomadas. Después de esta experiencia, nos queda claro que las prácticas utilizadas para la investigación son un gran complemento al trabajo artístico, muchas veces subutilizadas por los creadores.

El video de la puesta en escena se puede consultar en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=UHbd3bVLAnY

Foto 2



Madre Coraje le canta a su hija Catalina la *Canción de Cuna*. Foto: Sergio Villegas.

I

JUSTIFICACIÓN Y ANTECEDENTES DEL PROYECTO: ¿POR QUÉ AMALGAMAR *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS* CON EL TEATRO DE REVISTA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA?

I.1 Principios ideológicos y artísticos: Cómo generar una postura crítica a través del teatro de Bertolt Brecht

Iona Weissberg

Las propuestas de Brecht cambiaron el rumbo del teatro del siglo xx, y han sido determinantes para el desarrollo del arte contemporáneo. Este dramaturgo y director alemán buscaba que el teatro provocara la reflexión y promoviera el pensamiento crítico del público, sobre todo uno que cuestionara su entorno social. Desde su perspectiva, el teatro realista –generado y presentado principalmente por las clases altas, dueñas de los medios para producirlo– conducía a los espectadores a pensar que el individuo tenía un destino predeterminado: el que señalaba la obra. El teatro realista retrataba problemas burgueses lejanos a la vida de la mayoría de los espectadores, a quienes se les imponían emociones ajenas a su realidad, *hipnotizándolos* con historias que aparentemente no tenían otro desarrollo posible que el planteado por la obra; como resultado, la audiencia percibía una realidad rígida e inalterable.

Según John Willett, la mayoría de los críticos analizan a Bertolt Brecht desde una perspectiva ideológica –concentrándose en sus psoturas comunistas y antifascistas– o desde una perspectiva teórica, utilizando su obra artística como si ésta se hubiera creado sólo para ejemplificar su doctrina más que como un logro en sí mismo.[1] Esta percepción sobre su trabajo, aun hoy día, suele permear las ideas que se tienen de él. Al menos en nuestro país, y particularmente en el aula, Brecht suele presentarse como un hacedor de teatro a quien se esquematiza más por sus posturas políticas que por sus propuestas estéticas, y sus ideas sobre la escena –el teatro épico, el *verfremdungseffekt* o el uso de proyecciones en el escenario, por mencionar algunas sugerencias concretas–, suelen explicarse en torno a principios más ideológicos que artísticos.

[1] John Willett, *Brecht on Theatre:The Development of an Aesthetic*, p. 216.

Si bien es cierto que Brecht incorpora elementos ideológicos y políticos en su propuesta, ésta incluye también principios estéticos y prácticos que permiten la conceptualización de un teatro complejo y sujeto a reinterpretaciones. Por lo anterior, quisiera enfatizar que Brecht, antes que nada, era un artista: un hombre de teatro que abogaba por la movilidad del teatro y en el teatro. Se oponía a esquemas rígidos, cuestionaba los sistemas establecidos, tanto en la vida como en el arte, y alentaba al público a observar a su sociedad desde una postura crítica. Predicó con el ejemplo y revisó constantemente tanto sus obras como las de otros dramaturgos a lo largo de su vida. Por ello, revisarlo y analizarlo desde una perspectiva contemporánea y local es una acción intrínsecamente brechtiana: para Brecht el ser humano y su sociedad cambian constantemente y el teatro –así como todas las disciplinas artísticas– debe examinar el sistema bajo el que se vive, problematizarlo, y evidenciar los conflictos de su actualidad, sea ésta la de Alemania en 1938 o la de México en 2014.

Las ideas de Brecht nacieron a partir de principios dialécticos cimentados, sobre todo, en el materialismo histórico. Más allá de sus inclinaciones políticas e ideológicas, la base de su propuesta –la que dictó metodologías de trabajo para dramaturgos, directores, actores y diseñadores e ideó para provocar y comprometer al público– se encuentra en promover posturas críticas en las personas, inspirar nuevos cursos de acción posibles en la sociedad y buscar cómo producir un cambio. ¿A qué se refiere Brecht con postura crítica? A generar una opinión tanto en hacedores de teatro como en espectadores; adquirir conciencia de los problemas que existen en nuestro entorno a través de lo que sucede en la escena y adoptar un punto de vista definido frente a esos problemas.

Brecht evidencia conflictos de pobreza, explotación, corrupción y guerra, del sistema económico social y de la estructura de clases que irrumpe con la burguesía a raíz de la revolución industrial (desde una perspectiva marxista) pero, muy particularmente, como consecuencia de las formas de producción y los tipos de explotación que emergieron en la primera mitad del siglo xx.

A partir de la Primera Guerra Mundial se desarrollan la industria aeronáutica y la armamentista: aumentan las fábricas de aviones, artillería pesada y armas automáticas. También se populariza el uso del automóvil, del teléfono y de la luz eléctrica. La falta de mano de obra durante la guerra,

la disminución de la población y la necesidad de trabajo para reconstruir Alemania, obligaron a eficientar los esquemas de producción y a reformular los modelos laborales, siguiendo procesos automatizados que refleja el cine en películas como *Metrópolis*. En esta nueva organización económica, los medios de producción quedaron en manos de un grupo reducido y acrecentaron las diferencias entre las clases sociales en Alemania. En resumen, las nuevas necesidades, las nuevas tecnologías y las nuevas industrias, generaron nuevas relaciones socioeconómicas entre los individuos, las cuales, a su vez, generaron nuevos conflictos. Para que la mayoría de la población se beneficiara de los adelantos tecnológicos, estos problemas también debían atacarse desde nuevas perspectivas. Para explicarlo, Brecht pone como ejemplo el desarrollo de la industria petrolera: la extracción y refinamiento del petróleo generaron nuevas tecnológías, así como un nuevo sector laboral y relaciones de trabajo particulares. Al estudiar los temas en cuestión, sorprenden los esquemas inéditos en las relaciones humanas. Pueden observarse conductas peculiares, tanto en el individuo como en las masas; dichas conductas son consecuencia de los procesos de producción ligados a esta industria emergente y no viceversa. Simplemente comprender los nuevos temas impone nuevas formas dramáticas y teatrales.[2]

Así como Brecht vivió cambios tecnológicos, económicos y científicos que modificaron las características y la perspectiva de su sociedad, desde la Segunda Guerra Mundial a la fecha las diferencias económicas y los problemas de explotación laboral adquirieron nuevas características como consecuencia de los adelantos tecnológicos de la era de la electrónica, de los sistemas financieros relacionados con la globalización y del dominio de las grandes corporaciones sobre los nuevos descubrimientos científicos. Esto es lo que Jameson llamó el capitalismo tardío, a principios de los noventa:

> Las teorías de la posmodernidad –tanto las apologéticas como las que se atrincheran en el lenguaje de la repulsión moral y la denuncia– comparten un acusado aire de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, casi a la vez, anunciaron el advenimiento y la inauguración de un nuevo tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como

[2] *Ibid*., p. 29.

> 'sociedad postindustrial' (Daniel Bell) pero que también se ha designado como 'sociedad de consumo', 'sociedad de la información', 'sociedad electrónica o de la alta tecnología' y similares. Tales teorías desempeñan la obvia función ideológica de demostrar, en defensa propia, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico.[3]

En el libro *Los Tiempos Hipermodernos*, Gilles Lipovetsky analiza las consecuencias del *capitalismo tardío* en la economía que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX, y apunta algunas causas que provocaron su intensificación y su transformación en el nuevo milenio: inmigraciones masivas de países subdesarrollados a comunidades primer mundistas; crisis de desempleo y explotación globalizada se suman a la categoría de preocupaciones a las que Brecht alude ya que implican una nueva organización socioeconímica. A este orden económico debemos añadir la penetración del crimen organizado y las narcocorporaciones en los sistemas políticos, de los cuales nuestro país es un ejemplo singular. Los cambios en el estilo de vida, en la cultura y en la ideología son consecuencia de un nuevo orden económico, de nuevas profesiones y de nuevas crisis, porque las modificaciones en las formas de producción –como la que tuvo lugar con la nueva explotación petrolera a la que Brecht se refiere– implican transformaciones en las relaciones entre los individuos y entre los grupos. Éstos, diría Brecht, requieren un cambio en la toma de conciencia y en las posturas críticas que debe tomar el artista.

Para identificar al hombre en movimiento, a la sociedad en transición, Brecht propone un teatro que revise no lo que tiene en común la sociedad contemporánea con las obras pasadas –principalmente con los autores clásicos–, sino lo que la distingue de ellas: cuáles valores han perdido relevancia, qué problemáticas inéditas han surgido y qué nuevas soluciones pueden darse a estos problemas. Si los espectadores logran ver las diferencias entre el antes y el ahora, entonces vislumbrarán lo que puede modificarse en su propio entorno, salirse de un esquema aparentemente inamovible y pensar en nuevos cursos de acción en su realidad.

Así como Brecht mismo crea obras de teatro que abordan los problemas que identifica en su entorno, nosotros, desde una perspectiva brechtiana,

[3] Fredric Jameson, "La lógica cultural del capitalismo tardío", p. 2.

debemos tomar una postura crítica respecto de nuestras dificultades como sociedad. Y así como los descubrimientos científicos han transformado el estilo de vida de los hombres y mujeres en la era tecnológica –a la que se refería Brecht o a la nueva era de la alta tecnología– nuevas formas dramáticas y nuevas propuestas teatrales son necesarias para entender las relaciones humanas y para detonar cambios en los paradigmas sociales.[4]

Para asumir una postura crítica, tanto artistas como espectadores, deben reconocer con qué personajes están o no de acuerdo en una obra, cuándo y por qué; revisar qué situaciones les parecen deleznables o ridículas y cuáles deseables, y en función de esas preguntas, idear distintos desarrollos para la trama. Si artistas y espectadores piensan en nuevos finales posibles, eventualmente podrán transferirlos a su realidad y ponderar acciones de las que, de otra manera, jamás hubieran tomado conciencia. ¿Qué hubiera hecho *yo* si tuviera que responsabilizarme de un niño ajeno a quien no pudiera alimentar, como Grusha, la sirvienta, en *El Círculo de Tiza Caucasiano*? ¿Vengaría a mi padre como Laertes o permanecería inerte, como Hamlet? Inclusive en las obras menos esquemáticas de Brecht, los problemas morales se simplifican para que el espectador los reconozca con facilidad: se presenta al pobre buen hombre o al rico malvado sin explicar detalles sobre qué los hace buenos o malos.[5] Y si los personajes actúan de maneras que al espectador le parezcan indeseables, puede dilucidar otras posibles opciones. En *La Buena Persona de Szechwan*, por ejemplo, Shen Te (la buena persona) y Shui Ta (su álter ego malvado) representan dos formas opuestas de operar que resultan esquemáticas porque la sociedad que los rodea así lo exige: Shen Te es generosa y caritativa, pero por eso la gente de Szechwan abusa de ella. El álter ego que inventa, su *tío* Shiu Ta, que es ella misma disfrazada, es malo, frío y calculador, pero también es quien evita que abusen de Shen Te. Ella podría transformarse en un ser humano egoísta y abusivo, pero no quiere dejar de ser generosa. Es a través de estas dos caras opuestas y paradójicas que logra conducirse de forma justa y equilibrada. Podría parecer que Shen Te es una víctima de la sociedad y que Shiu Ta es el *villano* despiadado, pero los espectadores saben que ambos son la misma persona, y podrán percibir que ella usa sus álter ego dependiendo

[4] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 29.

[5] John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 79.

de las buenas o malas intenciones del grupo que la rodea. Así, más que reflexionar sobre el personaje, genera una opinión sobre la relación que los otros establecen con él.

Conductas paradójicas en los personajes de Brecht pueden identificarse en otras de sus obras, de forma menos evidente. En *La Ópera de los Tres Centavos*, Peachum, el jefe de los pordioseros de Londres y máximo enemigo de Mackie, la cabeza de la mafia, logra que encarcelen al protagonista (Mackie) dos veces, pero al final es Peachum, su enemigo inicial, quien lo libera de la horca. En *Madre Coraje y sus hijos* –la obra que nos ocupa– Ana Fierling sacrifica a su hijo Requesón para salvar su carreta pero, por otro lado, abandona a su amante (el Cocinero) y renuncia a una vida estable porque él no está dispuesto a incluir en estos planes a Catalina, su hija muda.

Para que el público genere una opinión el artista debe ser el primero en cuestionar al texto y criticarlo. La suma de las diferentes posturas de dramaturgos, directores, actores y diseñadores generará una dialéctica escénica. Cada individuo que participa en una obra de teatro se pronuncia (consciente o inconscientemente) a través de su trabajo, y la forma en la que se perciben estos distintos juicios en el escenario permite al público pensar en distintos cursos de acción. Algún espectador podrá estar de acuerdo con el escenógrafo y otro con el director. Por ejemplo, en *Madre Coraje y sus hijos*, la protagonista soborna a unos soldados para evitar que ejecuten a su hijo mediano, pero para obtener el dinero del soborno debe vender su carreta y se resiste a ello. Entonces regatea con los soldados para que disminuyan el precio, y en el lapso de la discusión el hijo es fusilado. Brecht obvia que ella podría no haber regateado para salvar la vida de su hijo y escribe que la obra muestra cómo Coraje no aprende.[6] En nuestra puesta en escena la mayoría de los actores desaprobaban la decisión de Madre Coraje a quien, desde su perspectiva, le importaba más el dinero que la vida de sus hijos. Esto es, concordaban con el autor. Sin embargo, desde mi perspectiva como directora, la protagonista no tenía muchas opciones: si vendía su carreta para salvar a Requesón, no tendría como mantener a Catalina, por lo tanto, debía escoger entre dos males: dejar morir a su hijo o dejar que ella y Catalina murieran de hambre.

[6] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 229.

Si seguimos los planteamientos de Brecht, ni yo, ni cualquier actor, director o espectador, está obligado a asumir la misma postura que él, la mía o la de los actores. Desde su óptica, cada uno de los miembros de una compañía debe formar una opinión propia y asumir una postura acorde con su análisis de las circunstancias sociales que presenta la obra: la de una mujer que se dedica al contrabando en una guerra en la que la mayoría de la gente pobre está a merced de ejércitos mercenarios. Para tomar esto en cuenta, es necesario conocer el entorno de la obra, ya sea el de la guerra de los Treinta Años, como la sitúa Brecht, o el de la Revolución mexicana, como en nuestra puesta en escena. En ambos casos, los ejércitos, fueran protestantes y católicos, o villistas y huertistas, saqueaban y mataban a los campesinos que no participaban en el conflicto bélico.

Orígenes y primeras influencias

Brecht fue un crítico del sistema desde su juventud. Logró evitar que lo reclutaran en el ejército alemán durante los primeros años de la Primera Guerra Mundial por ser hijo de un pequeño burgués de Salzburgo, pero ya entonces se manifestó en contra de los horrores de la guerra y de la miseria que sufrían por ella las clases bajas.[7] Apoyó a los grupos de izquierda representados por Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht[8] e inclusive participó en varias protestas, junto con otros escritores como Ernst Toller[9] y Eric Musham.[10] Durante los últimos meses de la guerra, no pudo evitar que se le

[7] Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, 2014, p. 120.

[8] Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht fundaron el Partido Comunista Alemán (KPD) junto con militantes de izquierda de Bremen. El 5 de enero de 1919 encabezaron una revuelta contra el gobierno que fue sofocada por las fuerzas nacionales el 12 de enero del mismo año. Luxemburgo y Liebknecht fueron detenidos, torturados y asesinados dos días después. Véase Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, 2014, p. 196.

[9] Ernst Toller fue un dramaturgo alemán, marxista, contemporáneo de Brecht. Autor de L*os Destructores de Máquinas, Hinkemann* y *Las Masas y el Hombre.* Véase Cecil Davies, *The Plays of Ernst Toller*.

[10] Eric Musham fue un intelectual anarquista alemán, también dramaturgo, que escribió parodias sobre el régimen nazi. Véase Ana Rodríguez, "Del Expresionismo a la Revolución: fundamentos estéticos y políticos de la Räterepublik (1918-1919)".

llamara al frente como enfermero y su breve participación en el conflicto bélico radicalizó sus posturas pacifistas, anarquistas y antiburguesas. Si bien manifestó conductas subversivas desde la adolescencia, fue la guerra lo que marcó sus posturas políticas, que se irían moldeando y definiendo con más precisión para convertirse en prácticas artísticas a lo largo de los años.

Fue su contacto con el cabaret lo que definió sus primeras nociones del teatro épico. El dramaturgo conoció al artista de cabaret Karl Valentine durante sus años como universitario en la ciudad de Múnich, e inclusive participó en algunas de sus presentaciones interpretando con una voz desafinada y estridente canciones de su autoría. Valentine era uno de los cómicos más reconocidos y populares de la época y a pesar de su animadversión hacia el carácter de los intelectuales, colaboraron en diversos proyectos.[11]

Brecht tomó muchos elementos del cabaret y de los espectáculos de Valentine a lo largo de su carrera: concretó su gusto por el teatro popular y empezó a desarrollar la idea de un teatro episódico, que rompía con la causalidad y la linealidad de la trama. Otros elementos de su teatro que surgieron del cabaret son: incluir actores que comentaban la acción con el público y rompían la cuarta pared; el uso de estereotipos que se contraponía a los personajes realistas con tintes psicológicos del teatro formal y la inclusión de música y canciones que comentaban los sucesos o la temática de la obra.

El teatro épico

El boom tecnológico que se dio en Alemania en la posguerra, además de generar los problemas sociales que Brecht cuestionó y criticó a lo largo de su carrera, también provocó que la sociedad en general valorara lo eficaz y lo pragmático como medios para reconstruir un país que necesitaba reestablecerse. Brecht reprobaba que los poderes industriales y políticos dominaran la economía, sin embargo, admiraba los adelantos tecnológicos que se desarrollaron durante los años de la posguerra. Aun si se oponía a que el

[11] Peter Thomson, y Glandyr Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht*, 2006, p. 41.

desarrollo científico se usara con fines bélicos y para oprimir al pueblo, éste también era lo que distinguía al hombre moderno de los individuos de otras épocas. Los avances tecnológicos eran el vivo ejemplo de que la sociedad se encontraba en movimiento constante y debían estar al alcance de toda la sociedad, no sólo de aquellos que pudieran adquirirlos. Brecht, como muchos de los artistas e intelectuales de su época, valoraba la razón y el pensamiento sobre las emociones y rechazaba ornamentos sentimentalistas en las artes. De su idiosincrasia racionalista, de las desigualdades que percibía en la sociedad y de su necesidad de generar en escena un pensamiento crítico surge lo que denominaría teatro épico.

Desde la perspectiva de Brecht, la mayoría de las obras que se encontraban en cartelera promovían valores que favorecían a quienes tenían los medios para producirlas. El teatro realista –que predominaba en las salas de Alemania y del resto de Europa, y que predomina aún hoy día– busca que el espectador se identifique con el protagonista y con sus emociones, en vez de cuestionarlo o de cuestionar sus líneas de acción. De esta manera, se preserva el estatus quo: el espectador se hipnotiza con lo que sucede en el escenario, aun si se presenta una realidad que le es ajena; se apasiona como se apasionan los personajes y se identifica con ellos, incluso si su realidad es opuesta a la de los personajes. Estas figuras ficticias habitan un mundo idílico ajeno al público qué, sin embargo, vive la ilusión de pensar que los sufrimientos o las alegrías de los protagonistas son también suyos. ¿Cómo puede identificarse un miembro del proletariado con Electra o con Próspero? Si la realidad histórica de la obra y de la sociedad para la cual se escribió son diferentes, su relación con el espectador también debía ser distinta. Aquello que era aceptable e inclusive representativo para los griegos o para los isabelinos, no operaba en el teatro de los años veinte y treinta, el cual debía promover el pensamiento analítico y abrir posibilidades a cambios sociales equivalentes a las transformaciones tecnológicas y científicas que estaban teniendo lugar.

Brecht buscaba que antes de apasionarse, el público reflexionara y cuestionara lo que se presentaba en escena. Debía mirar fríamente a los protagonistas de las obras, asumirse como espectador y tomar conciencia de que los problemas de las Marías Estuardo, las Ofelias y los Enriques poco tenían que ver con su realidad. En cuanto el espectador pudiera evaluar las

acciones de los protagonistas, tendría la posibilidad de ver cómo el curso de sus acciones podía ser distinto. Si el público era capaz de apreciar que el desenlace de los personajes no era fatídico, vería que su propia realidad podía modificarse.

Con el objetivo de invitar al público a reflexionar, criticar y pensar en posibles transformaciones en la sociedad, Brecht definió una estructura dramática que se oponía a la estructura aristotélica: el teatro épico o dialéctico. Éste presentaba el texto dramático como una serie de viñetas o episodios que no se relacionaban de forma causa-consecuencia. La psicología y las atmósferas eran irrelevantes, lo que importaban eran las situaciones y las acciones de los personajes, así como las relaciones en el entorno social que planteaba la obra.[12] Aun si colocaba la acción como el corazón del texto dramático, como en el teatro aristotélico, para el alemán las escenas debían estar separadas en el tiempo y el espacio, de manera independiente.

Además de que las escenas debían estar desconectadas causalmente, el mismo personaje había de tomar actitudes paradójicas en momentos distintos: Madre Coraje podía desear que la guerra continuara cuando conseguía más mercancía y maldecirla cuando le cortaban el rostro a su hija. Si se presentaban personajes que accionaban distinto ante circunstancias similares, el público tomaría conciencia de las distintas opciones que podían desarrollarse a partir de una situación.

El teatro épico rechaza que el destino divino, psicológico o social, sea inevitable. El actor y el espectador deben dejar de identificarse con las emociones de los personajes y más bien, reconocer qué situaciones le provocan emociones como ira, indignación, empatía, horror o lástima. Serán sus propias ideas y experiencias las que le permitan cuestionar la obra y pensar en diversos desarrollos posibles. Como lo plantea en su obra *Vida de Galileo*; que el físico descubriera que la Tierra giraba alrededor del Sol era insuficiente, ya que también se requería que quienes se encontraban en el poder –la Iglesia– aceptaran que la Tierra gira alrededor del Sol y no lo contrario. Para Brecht el escepticismo es el origen tanto de los adelantos científicos como de los movimientos artísticos: al momento en que las verdades axiomáticas dejan de darse por sentadas, la duda es la que

[12] John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 153.

nos invita a pensar en nuevas opciones, nuevos esquemas de acción y nuevas relaciones entre individuos y entre grupos.

En la introducción a *Ascenso y caída de la Ciudad de Mahagonny*, 1927, Brecht publicó una tabla en la que compara el teatro dramático con el teatro épico:

Cuadro 1

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
Trama	Narrativa
Implica al espectador en la situación	Convierte al espectador en observador
Desgasta su capacidad de acción	Despierta su capacidad de acción
Provee sensaciones	Obliga a tomar decisiones
Es una experiencia	Es un retrato del mundo
Involucra al espectador	Confronta al espectador
Sugestiona	Argumenta
Perpetua sentimientos	Genera conciencia
El espectador comparte la experiencia [de los personajes]	El espectador estudia desde afuera [las situaciones]
Se da por sentado que el ser humano es inalterable	El ser humano es objeto de investigación y puede transformar su entorno
La atención está en el final	La atención está en el proceso
Una escena es consecuencia de la anterior	Cada escena es independiente
Los eventos se acumulan	*Montaje*
El desarrollo es lineal	Se desarrolla en curvas
Determinismo evolutivo	Saltos
El hombre es inamovible	El hombre es parte de un proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Apela a los sentimientos	Apela a la razón

Fuente: John Willett, *Brecht on Theatre*, p. 37.

Este esquema suele usarse para resumir las posturas de Brecht y explicar en qué consiste el teatro épico. Sin embargo, en sus últimos días el dramaturgo revisó estos conceptos redefiniendo el teatro épico como teatro dialéctico.[13] En el teatro dialéctico, se destacan las posiciones paradójicas que llevarían al espectador a nuevas preguntas y nuevas conclusiones y se rescatan muchas de las ideas de Stanislavski, tales como el valor para representar poéticamente la fealdad de una sociedad, la conveniencia de conocer al ser humano minuciosamente, la necesidad de dividir y desglosar al texto en acciones y objetivos y las contradicciones que pueden existir en un personaje.[14] Brecht criticó al teatro realista desde sus primeros escritos teóricos, sin embargo, fue capaz de revisar y modificar sus propias posturas al pasar de los años. Tal es el caso, por ejemplo, de las revisiones que se hicieron a *Madre Coraje y sus hijos* desde su estreno en 1941, y su primera presentación en Berlín en 1949.

El concepto de *teatro épico* emerge con Erwin Piscator, con quien Brecht colaboró a finales de la década de los veinte y con quien mantuvo contacto incluso cuando ambos vivieron exiliados en Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial. La idea de hacer una obra que siguiera los principios de fluidez y simultaneidad de Meyerhold,[15] con cortes cuasi cinematográficos y a partir de material histórico, se presentó por primera vez en la obra *Fahnen*, de Alfons Paquet,[16] dirigida por Piscator. En la puesta en escena se proyectaban imágenes de los personajes principales en dos pantallas y cada escena era precedida por letreros que explicaban lo que sucedería.[17] Éstos fueron algunos de los métodos que Brecht propuso utilizar para conseguir el *verfremdungseffekt* o efecto de alienación: las metodologías y los elementos que debía usar el teatro para que tanto el espectador como el artista mantuvieran una actitud crítica. Aunque ambos conceptos están íntimamente ligados y Brecht los utilizó simultáneamente en su trabajo, el teatro épico podría considerarse como la estructura dramática que

[13] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 282.

[14] *Ibid.*, pp. 236-237.

[15] Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Director de escena ruso, creador de la *biomecánica*.

[16] Alfons Paquet (1881-1944). Poeta, dramaturgo y novelista alemán.

[17] John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, p. 110.

propone y el *verfremdungseffekt*, como una meta que debe lograrse en el trabajo de actuación y dirección.

Verfremdungseffekt

El efecto de alienación o de distanciamiento es un concepto central en la propuesta brechtiana. El dramaturgo lo menciona por primera vez en sus escritos teóricos, entre 1936 y 1938, y a partir de él plantea parámetros estéticos y metodológicos para provocar una postura crítica, tanto en artistas como en espectadores. En el teatro aristotélico los eventos de la acción se relacionan causalmente, como una cadena inevitable, mientras que en el teatro épico la trama se relata al sumar los acontecimientos de la obra, que carecen de continuidad y ocurren de forma independiente. Éstos, además, se presentan desde la perspectiva de varios personajes. Cuando se diversifican los puntos de vista y la causalidad no determina el desarrollo de los eventos, el espectador toma conciencia de que su realidad puede desarrollarse de formas distintas. La analiza como si se confrontara con ella por primera vez. El *verfremdungseffekt* permite observar objetivamente un acontecimiento u objeto que nos afecta de forma subjetiva. Apela a la razón del individuo más que a sus emociones, argumentando que la emotividad del teatro burgués impide al espectador pensar en posibilidades de cambio social. Los críticos de esta metodología sostienen que es imposible evitar una identificación con los personajes,[18] pero cabe aclarar que Brecht no niega las emociones que el teatro provoca, sino que propone analizarlas y detenerse a pensar qué es lo que las detona. De hecho, toma en consideración la ira o la frustración como motores que provocan la necesidad de actuar en las personas. El *verfremdungseffekt* propone detenerse ante una emoción incitada por un fenómeno conocido para observarlo como si fuera nuevo; aproximarse a una experiencia personal como si fuera ajena; mirar al individuo, al evento o al fenómeno como si uno lo acabara de descubrir. Trabajar bajo los principios brechtianos no significa eliminar los afectos que mueven una obra o una escena, sino que, una vez que éstos

[18] Duška Radosavljević, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, p. 48.

afloran, una vez que una obra o un personaje o un evento nos produce una respuesta emotiva, cuestionemos y analicemos nuestra propia reacción:

> Si observamos expresiones de tristeza en el escenario y al mismo tiempo nos identificamos con ella, observar es simultáneamente parte de nuestra observación. Nos sentimos tristes pero al mismo tiempo estamos observando la tristeza –nuestra propia tristeza– casi como si ésta fuera ajena a nosotros.[19]

La disociación o extrañamiento (términos con los que se traduce al español *verfremdungseffekt*) se consigue en el texto dramático siguiendo los principios que rigen al teatro épico: escenas independientes, personajes inconsistentes, falta de causalidad y saltos lineales. Brecht también propone revisar la historia y la literatura de épocas pasadas y adaptar los textos desde la perspectiva de la sociedad moderna. Así se podrán analizar fenómenos conocidos desde nuevas perspectivas que demuestren cómo su desarrollo podría ser distinto. Acompañado principalmente de Elizabeth Hauptmann, Brecht escribió sus propias versiones de *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, de *La Ópera del Mendigo*, de John Gay, y de *Antígona*, de Sófocles, entre otras obras. También reconstruyó eventos históricos como las vidas de Juana de Arco (obra en la que también parafrasea el texto de Bernard Shaw), Galileo Galilei y Hitler. En estas adaptaciones buscaba, como se dijo anteriormente, evidenciar las diferencias entre el pasado y el presente y emitir su opinión sobre posibles desarrollos de historias conocidas. La reescritura de textos clásicos es uno de los métodos fundamentales que utiliza para lograr el extrañamiento en el público, que así re-conoce eventos que le son familiares.

Madre Coraje y sus hijos está inspirada en dos novelas alemanas del siglo XVII, escritas por Hans Jakob Grimmelhausen: *Simplus Simplicisimus* y *La Aventurera Coraje*. Ambas siguen el modelo de la novela picaresca española, particularmente de *El Lazarillo de Tormes* y de *Don Quijote de la*

[19] En el original: "If we observe sorrow on the stage and at the same time identify ourselves with it, this simultaneous observing is a part of our observation. We are sorrowful but at the same time we are observing *a sorrow* –our own sorrow– almost as if it were detached from us." Bertolt Brecht, *The Messingkauff Dialogues*, traducción de John Willett, pp. 39, 40.

Mancha.[20] En *Madre Coraje y sus hijos*, los personajes centrales deambulan de una ciudad europea a otra durante la guerra de los Treinta Años, en la que murió más del 60 por ciento de la población alemana. Brecht la escribió principalmente como una crítica al desperdicio de medios y matanzas innecesarias de la Primera Guerra Mundial. El final de la obra es controversial y considerado por muchos como antibrechtiano ya que la trágica muerte de Catalina, la hija menor de Coraje, es una escena altamente emotiva; sin embargo, Brecht rompe con la empatía al introducir, en voz de los soldados, un comentario disonante:

> *Soldado 1:* ¡Apunta! ¡Apunta! *(Apunta hacia el tejado de la covacha de los campesinos).* Por última vez: ¡deja de tocar el tambor! *(Catalina llora, pero golpea con más fuerza).* ¡Fuego! *(Los soldados disparan. Catalina se desploma).* ¡Finalmente dejó de tocar! *(Pero con los últimos golpes de Catalina se escuchan también los disparos de los cañones desde la ciudad y el tañer a rebato y el tañer de las campanas.)*
> *Soldado 2*: ¡Oye, lo logró![21]

Los soldados descansan del silencio del tamborileo sin dar importancia a la muerte de la chica y se soprenden de que, a pesar de estar muerta, haya conseguido lo que ellos mismos intentaban evitar: salvar a la ciudad que estaban por sitiar. Así, Brecht desafía el trágico final, rematándolo, no con el sacrificio de Catalina, sino con los comentarios banales de los militares.

El dramaturgo y director alemán reconoce al *verfremdungseffekt* como una técnica que data del teatro popular y de la comedia.[22] Como lo explica Henri Bergson, "No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. Esto no quiere decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspire piedad y hasta afecto; pero será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad".[23] La comedia obliga al espectador a suspender su empatía y ver al personaje a distancia, sin identificarse con él.

[20] Christoph E. Scweitzer, "Grimmelhausen and the picaresque novel", en Karl Otto Jr, *A Companion to the Works of Grimmelhausen*, pp. 147-150.

[21] Bertolt Breht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, p. 71.

[22] Bertolt Brecht, *The Messingkauff Dialogues*, p. 99.

[23] Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, p. 12.

Brecht propone diversas metodologías para lograr el *verfremdungseffekt* en la puesta en escena. En las escenografías expone la maquinaria y las luminarias para evidenciar que el teatro es un evento artificial; utiliza objetos incongruentes que causen extrañeza en el público; sugiere incluir letreros que informen qué sucederá en una escena, y proyectar imágenes de forma que los medios visuales contrasten con los medios teatrales. De primordial importancia está incluir números musicales que interrumpan la acción dramática e inclusive la retarden.[24] Por su estilo afectado, la ópera y el teatro musical, por ejemplo, producen un contraste entre el contenido de las palabras y la forma en que se dicen, contribuyendo así al extrañamiento que persigue. Por esto es que Brecht suele introducir números cantados en la mayoría de sus obras, entre las que se encuentra *Madre Coraje y sus hijos*.

Actoralmente, el intérprete debe presentar al personaje –no encarnarlo, como propone Stanislavski– y ser consciente de lo artificial en la representación. Requiere analizarlo como un ente social e histórico y emitir, a través de su trabajo, su opinión sobre el individuo que representa. Esto lo ejemplifica con la actitud que adquiere el testigo de un accidente. Cuando el testigo relata el evento que observó, digamos cuando un automóvil atropella a un transeúnte, puede identificarse su opinión sobre el evento a partir de los gestos, las palabras y las voces que utiliza o de los detalles que omite y los que enfatiza. El testigo de un accidente o de una escena callejera narra lo que ocurrió sin involucrarse; no obstante, imita las voces y los gestos de los afectados; se refiere a ellos en tercera persona y, sobre todo, se concentra en describir las acciones de lo sucedido. De manera similar, un actor emite su opinión sobre los eventos de una obra según los tonos de voz, las inflexiones y los gestos que le imprime a su personaje. De esta forma le comunicará su propia postura tanto a los otros miembros del elenco como a los espectadores, los que a su vez tomarán una postura frente a la del actor.

Brecht propone varios ejercicios para analizar y percibir al personaje con el fin de que el actor tome una distancia crítica: declamar las acotaciones con los parlamentos, interpretar diferentes personajes, imitar a otro actor, contar la trama de la obra, repetir sus parlamentos en tercera persona,

[24] Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 3, 4.

bailar y cantar al repasar las líneas, etcétera. También propone que se hable directamente a los espectadores, obviando lo artificial en el teatro.

Para Brecht es fundamental dividir a los personajes en grupos o agrupamientos. Los agrupamientos permiten organizar el espacio y la composición; es trabajo del director y del actor identificar a lo largo de la obra quiénes los conforman y cómo cambian. Los personajes de un grupo determinado representan una realidad social con problemas de distintas categorías: de clase, de profesión, de edad, de género o de posturas políticas. Estas categorías y los agrupamientos a los que pertenece cada personaje se manifiestan a través de su distribución en el espacio, pero también de sus gestos, su voz y su expresión facial.[25] A la suma de las características físicas que impregna cada actor a su papel, según el grupo al que representa, la denomina *gestus*. Si bien el *gestus* sirve para identificar al personaje, el actor le imprime al modelo su propia interpretación.

El trabajo del *gestus* parte de la construcción de estereotipos, como se hace, por ejemplo, en la Comedia del Arte. A partir de Stanislavski, y aun hoy día, se califica a los estereotipos como "una concepción cristalizada y banal de un personaje, de una situación o de una improvisación [...] Los estereotipos o tipos actúan según un esquema conocido de antemano y extremadamente repetitivo. No poseen la menor libertad individual de acción".[26] Sin embargo, directores contemporáneos como Anne Bogart los consideran una estructura que contiene el pensamiento y la memoria colectiva que sirven como punto de partida para construir personajes más elaborados.[27] Al respecto, Pavis aclara que, en la forma en la que Brecht los utiliza, estos "invitan al director de escena a proponer un juego muy teatral, imaginativo y a menudo paródico [que establece] una distancia irónica del procedimiento y una denuncia irónica de los trucos teatrales".[28] Los estereotipos encierran (tal vez de forma esquemática) el conflicto central de cada escena, y el *gestus* permite que el actor lo manifieste cinética y vocalmente.

[25] John Willett, *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, p. 98.

[26] Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Trad. de Jaume Melendres, p. 182.

[27] Anne Bogart, *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, p. 93.

[28] *Ibid*., p. 183.

Brecht afirma que la obra aristotélica es determinista porque muestra un mundo estático, mientras que el teatro épico presenta un mundo en constante cambio, expone lo que es y permite imaginar lo que podría ser.[29] Para lograrlo, es necesario despertar otras emociones además de la empatía, la ira, la indignación o la risa, por nombrar algunas. Éstas pueden conducir tanto al actor como al espectador a sentir o pensar en posibilidades distintas de las que expresa el personaje según el texto. Cuando el actor y el espectador se permiten sentir emociones distintas de las de los personajes también pueden pensar en otros cursos de acción, porque el teatro debe despertar sentimientos y emociones que promuevan el deseo de transformación.[30] El actor y el espectador se separan de sus emociones y se observan a sí mismos como si fueran un tercero, él o ella en vez de un yo, que es como opera el *verfremdungseffekt*.

Brecht construyó sus ideas sobre el teatro a partir de las características de otros estilos y otros medios, como el cine de Charles Chaplin, el teatro de Meyerhold, el teatro chino, las pinturas de Brueghel, el cabaret y el *music-hall*. Su admiración a estos últimos dos géneros lo llevó también a rescatar el teatro popular en general, y el teatro de revista en particular.

[29] John Willett, *op. cit.*, p. 79.

[30] John Willett, *op. cit.*, p. 190.

I.2 Brecht y el teatro de revista en la Revolución mexicana

Iona Weissberg
Aline De la Cruz

Historia y características del teatro de revista en México

En el pequeño artículo *Notas sobre la obra popular*,[31] Brecht revaloriza la comedia itinerante y explica cómo el teatro de revista es una de las formas que ésta toma cuando comienza a presentarse en las grandes ciudades, atendiendo a características particulares en cada cultura. Brecht identifica el teatro popular y el teatro de revista como espectáculos cuya estructura se asemeja a la del teatro épico ya que están conformados por números cortos e independientes, que suelen ser chuscos o musicales. Además, los personajes se moldean a partir de estereotipos que interactúan con el espectador. En estas obras abunda la crítica política, aunque sea a nivel burdo.

El teatro de revista llegó a nuestro país junto con la zarzuela española a finales del siglo xix. Floreció durante los años de la Revolución y hasta la fecha goza de gran popularidad entre el público mexicano. Por lo anterior, se pensó en escenificar una versión de *Madre Coraje y sus hijos* que relacionara los elementos que la propuesta brechtiana y la tradición nacional tienen en común.

Brecht mismo afirma que la revista ha sido menospreciada en Europa por críticos y académicos,[32] y el caso en nuestro país es similar. Hasta hace poco solía considerársele banal por quiénes se dedican al *teatro de arte*.[33] Prueba de esto son las pocas puestas en escena de éste género que se

[31] John Willett, *op. cit.*, p. 153

[32] *Idem*.

[33] El director francés Jean-Claude Lallias define al *teatro de arte* como aquel que se hace cuando se dirigen obras clásicas a partir de una perspectiva personal y única. Véase Patrice Pavis, *Comtemporary Mise en Scêne*. Trad. de Joel Anderson, a "Three Examples of the resugence of Faíhfullness" [Kindle]. On Faithfullness: or the difficult life of the couple that is text-performance [subcapítulo], Three Examples of the resurrence of Faithfullness [apartado].

han revivido en los espacios del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La última, por ejemplo, no registra haber producido alguna obra de revista desde 2008 y hasta 2015.[34] Por otro lado, esta expresión teatral, también conocida en México como *género chico,* sigue siendo un formato popular entre los públicos no especializados, como se puede ver en las numerosas representaciones que hay de cabaret y en los espectáculos que presentan salas como el Teatro Blanquita. Escenificar a Brecht a partir una tradición tan enraizada en nuestro país nos permitía recuperarlo y acudir a referentes propios de nuestra cultura para acercar al público al *teatro de arte*.

Los primeros productores, actores y textos del teatro de revista en México provenían de España,[35] pero hacia finales del gobierno de Porfirio Díaz, se incorporan personajes o temas propios de nuestro país. *En la hacienda*, por ejemplo, fue una de las primeras obras que incluyeron personajes como el campesino, la india y el hacendado.[36] También comenzaron a aparecer en los escenarios figuras nacionales históricas como Miguel Hidalgo, Benito Juárez y el mismo Porfirio Díaz, y alegorías como la Patria, la Libertad y la Historia. Los espacios a los que acudían políticos, comerciantes y hacendados continuaban trabajando con actores y productores españoles, pero las clases media y baja comenzaron a acudir a las salas de barrio, en las que empezaban a presentarse obras de revista con elencos locales, cuyos salarios resultaban menos costosos.[37]

Hacia 1910 se incorporaron al teatro de revista las noticias que aparecían en los periódicos. Las obras exhibían la vida política del país y se burlaban de los personajes a partir de posturas que se oponían o simpatizaban con el movimiento armado. *El Terrible Zapata*, por ejemplo "pintaba al caudillo del Sur con tintes aterradores"[38] y *El país de la metralla,* que se

[34] Enrique Singer, Teatro UNAM, 2008-2015.

[35] *Los Bandos de Villafrita,* como ejemplo, se representó en nuestro país como si este siguiera siendo una colonia peninsular. Esta revista, de Navarro Gonzalvo, se mofaba de la mojigatería en la dictadura de Cánovas, que gobernó España a finales del siglo XIX. Véase Armando de María y Campos, p. 4.

[36] *En la hacienda* fue la primera pieza mexicana de teatro que se llevó a la pantalla. Véase De María y Campos, p. 46.

[37] Armando de Maria y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 59.

[38] *Ibid*., p. 99.

oponía a la dictadura huertista, "costaría a su autor, José Elizondo, un exilio político de cinco años para salvar su vida".[39]

La revista mexicana estaba estructurada en varios números cortos que incluían escenas cómicas, canciones y bailes. La mayoría de los autores eran periodistas "que afinaban su pluma comentando teatralmente el acontecer cotidiano".[40] Las producciones contaban con vestuarios llamativos y enormes telones de fondo que se intercambiaban escena tras escena, algunos de los cuales fueron diseñados por destacados artistas de la época como Diego Rivera y Miguel Covarrubias.[41] Además de requerir una suntuosa producción el éxito de las obras dependía también de cuan "pegajosas" eran sus canciones. El público acudía a escuchar los corridos que exaltaban las hazañas de los caudillos de manera similar a como hoy alaban los narcocorridos a los jefes de los cárteles.

Durante el periodo revolucionario y hasta el gobierno de Plutarco Elías Calles, las obras solían satirizar a las clases acomodadas y reflejar el malestar popular. Cada semana surgía una nueva revista que, además de sus números musicales, incluía en sus escenas o en la voz de los presentadores las noticias del momento para darlas a conocer a la población menos educada. En ellas, se abordaban temas como las condiciones de miseria en que vivían los campesinos y los abusos que sufrían las clases bajas. También se hacían críticas mordaces sobre la forma en que el gobierno trataba al pueblo y se parodiaba a personajes políticos con nombres chuscos como Vespasiano Cobranza en lugar de Venustiano Carranza y Patata en vez de Zapata. Fue en los escenarios del género chico dónde se crearon los estereotipos que hoy día se han vuelto icónicos en la cultura nacional: las figuras de autoridad, como los presidentes, los religiosos y los hacendados, se dibujaban como tipos rígidos y corruptos; la india o el indio hablaban con un español trunco y un acento exagerado; el militar era déspota y tonto; y el peladito, que representaba personajes urbanos de clase baja, era particularmente astuto.

[39] *Ibid.*, p. 127.

[40] Alejandro Ortíz Buye Goiri, "El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico", p. 5.

[41] *Ibid.*, pp. 8-9.

A partir de la década de los treinta, la revista adquirió una modalidad itinerante, más modesta y mucho más económica: el teatro de carpa. Con camiones se trasladaban lonas, templetes y bancos para ofrecer en distintos pueblos o ciudades pequeñas una versión más burda de los espectáculos que se veían en las capitales. Las carpas llamaban la atención de los lugareños desde que se preparaba el dispositivo escénico. Esto ya anunciaba el espectáculo, que también se daba a conocer con un pregonero, quien gritaba por las calles de los poblados qué y quién se presentaría. En las carpas se ofrecían tres tandas o funciones, desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche. Conforme avanzaba la hora de la tanda aumentaban los albures y el tono irreverente de los números. Muchos de los actores del teatro de revista también participaban en este formato arrabalero donde surgieron estrellas populares del cine mexicano, como Cantinflas, Palillo y Tin Tan, quienes posteriormente se dieron a conocer en la pantalla cinematográfica.

El teatro de revista de la revolución y de la postrevolución floreció antes de que Brecht escribiera su primer artículo sobre el teatro épico en 1927[42] y, sin embargo, los elementos en común entre su propuesta y las características de esta tradición mexicana fueron fundamentales para concebir la obra *Madre Coraje y sus hijos* de manera que fuera divertida y lograra conectarse con el público mexicano, con su tradición y con su gente.

La teoría de Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano

Como ya se mencionó, Brecht utiliza elementos del cabaret y del *music hall* para proponer cómo ha de construirse el drama épico y cómo conseguir el *verfremdungseffekt*. No sorprende que sus características coincidan con varios aspectos distintivos de la revista mexicana; toda vez que ésta ha sido definida como una forma local de *music hall*[43] y cuna del cabaret mexicano.[44] Los tres géneros, dirigidos a todo tipo de públicos, progresa-

[42] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 42.

[43] Alejandro Ortíz Buye Goiri, "El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico", p. 5.

[44] Itaí Cruz, "Un poco de historia: el cabaret" [s/p.].

ron a principios del siglo XX y fueron una influencia fundamental en nuestra concepción de la puesta en escena de la obra de Brecht *Madre Coraje y sus hijos*.

La estructura episódica

El teatro de revista está conformado, como se mencionó, por varios números cortos e independientes que no tienen ninguna conexión o que se vinculan por una línea temática, como en *Las musas del país*. En casos excepcionales, como en *Chin chun chan* o *En el país de la metralla*, se sigue una trama extremadamente simple, construida a partir de pequeñas escenas o *sketches*, que se interrumpe constantemente por números cómicos, dancísticos y/o musicales. En el teatro épico las escenas en conjunto cuentan la trama de la obra, pero cada una existe de manera autónoma, sin relacionarse causalmente.[45]

Por ejemplo, en la primera escena de *Madre Coraje y sus hijos*, el oficial de reclutamiento logra convencer a Eilif, hijo mayor de Coraje, para que se una al frente con el ejército protestante. Esto, según el texto, sucede en 1624. Brecht apunta que la escena siguiente tiene lugar un año después. Coraje se encuentra accidentalmente con su hijo, a quien el mariscal del ejército protestante celebra por robar a los católicos veinte reses.[46] Ni en estas escenas ni en el transcurso de la obra se aclara qué les sucedió a Madre Coraje y a Eilif en ese lapso de tiempo. El joven se convierte en héroe de la noche a la mañana y no se vuelve a saber de él hasta que lo fusilan, después de seis escenas.

La crítica social a partir de los estereotipos y de la parodia

La obra describe a Eilif como "el hijo temerario" de Coraje;[47] no sabemos mucho más de él. Algo similar sucede con los múltiples militares que apa-

[45] Peter Thomson y Glandyr Sacks, *The Cambridge Companion to Bretcht*, p. 47.

[46] Bertolt Brecht, *Madre Coraje* y sus hijos, Trad. de Buero Vallejo, p. 14.

[47] *Ibid*., p. 12.

recen en la obra, con Yvette –la prostituta del campamento– con el Capellán y con el Cocinero. Brecht los define a partir de su función social y económica, y sugiere que el actor trabaje su personaje desde la caricatura, la parodia o el *clown* para expresar su postura,[48] ya que las conductas repetitivas, afectadas o exageradas en estos estilos de actuación permiten comentar los rasgos de los grupos sociales a los que se representa. Al ver en el escenario la parodia de un presidente, por ejemplo, vemos también la opinión del actor o de la actriz sobre el personaje que interpreta, sobre su actitud y sus acciones en la obra y sobre las figuras en el poder.

En *Madre Coraje y sus hijos* la protagonista es una comerciante que en todo momento busca una oportunidad para vender lo que cree que su cliente necesita. Su fisgonería, su verborrea y su capacidad de confundir al interlocutor son conductas constantes que, además de darle un carácter afectado y burlón, recuerdan al peladito del teatro de revista, y ambos son a su vez una reinterpretación del arlequín de la *comedia del arte*. Por otro lado, los personajes autoritarios, tanto en Brecht como en el género chico, suelen ser rígidos o tontos al igual que Pantalone o el Capitano, lo que permite al espectador reírse y juzgar a los poderosos.

El ejemplo más conocido del estereotipo del peladito es, como ya se dijo, Cantinflas, un personaje que se mueve rápidamente, menea la cadera al caminar y confunde con su cháchara desorganizada. La exageración del personaje de clase baja que no cuenta con una cultura para expresarse con elocuencia provoca que no lo entiendan los representantes del poder, como los ministros, los políticos o los *fifís*.[49] Esto permite al espectador de las clases populares "vengarse" a través de un tercero y provoca que el público se desternille de risa.[50]

[48] Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, p. 87.

[49] El arquetipo de los burgueses en el teatro de revista mexicano.

[50] En la película *Ahí está el detalle* (1940), Cantinflas es sometido a un juicio, ya que las autoridades piensan cometió un asesinato. En cuanto entran las figuras de poder, es decir, el juez, el agente del Ministerio público y el abogado defensor, el acusado se inconforma por la forma en la que es tratado. El agente del Ministerio público lo interroga y las respuestas del acusado se vuelven más y más irrespetuosas y cómicas, hasta que lo saca de quicio:

Agente: ¡Es usted un estúpido!/

Cantinflas: ¡No, no insulte! Sr. Juez, yo protes… […]

Juez: Desgraciadamente el acusado tiene razón. Excúsese usted Sr. agente.

Es otra de las características que comparten el teatro de revista mexicano y el teatro brechtiano: ambos buscan que se tome conciencia a partir de una crítica al sistema, y que ésta se lleve a cabo a través de la parodia. El teatro de revista, escrito principalmente por periodistas, informaba al pueblo de los acontecimientos del país. En el escenario podía verse a los poderosos como individuos vulnerables de quienes el pueblo podía hacer mofa y a quienes podía criticar. "Con el teatro de revista, en México, se inició un movimiento de inquietud y rebeldía que había de llegar a preocupar a las clases acomodadas, a hacer fruncir el ceño a las autoridades, y en general a iniciar el arranque de una protesta".[51]

Los procesos de transliteración

Para ver cómo la realidad social, económica y política se modifica y poder revisarla desde una perspectiva actual (sea ésta de la primera mitad del siglo XX o de principios del siglo XXI), Brecht escribe obras a partir de eventos históricos que, por un lado, subrayan las diferencias entre el pasado y el presente y, por otro, enfatizan su postura ante estas discrepancias. El teatro de revista plantea esta distinción, pero no lo hace comparando el hoy y el ayer, sino a partir de la modificación en la perspectiva de la cultura oficial de los medios de cada época, como el periódico. Los autores, como ya se dijo, daban a conocer las noticias de la época reinterpretándolas a partir de sus posturas políticas.

Por otro lado, en el teatro de revista, obras como *El Tenorio Maderista*, de Luis Andrade, o *El Pierrot Mexicano*, de Gonzalo de la Parra, parodiaban a los personajes del momento a partir de textos clásicos, al igual que hizo Brecht con obras de Shakespeare, Marlowe y Sófocles. Si bien Brecht adaptó tanto tragedias como comedias y farsas, ambos utilizaron la transliteración cultural y artística con fines sociales, ubicando a la trama y a los

Agente: Esta bien Sr. Juez. (*A Cantinflas*) Excúseme usted.

Cantinflas: Es usted *escusado*.

(*Risas de los asistentes y del juez*).

[51] Armando de Maria y Campos, *El teatro del género chico de la Revolución mexicana*, p. 27.

personajes en un nuevo contexto histórico, centrado en las preocupaciones y en las problemáticas de su entorno.

La interacción con el público

Brecht propone que los actores reconozcan que su público se encuentra frente a ellos, niega la cuarta pared[52] y promueve un diálogo directo con los espectadores. Para el alemán la artificialidad del teatro es inevitable por lo que debe obviarse en vez de negarse, como lo pretendía hacer el teatro realista. Inclusive sugiere que se den a conocer las acotaciones de la obra como si fueran *apartes*.

En el teatro de revista los personajes le hablan al público y el maestro de ceremonias –quien también es una figura central en el cabaret y en el *music hall*– anuncia los actos o escenas para garantizar la coherencia del conjunto y comentar su relevancia para el público, el cual participa con comentarios, o en ocasiones con gritos. Se cuenta, por ejemplo, que en el estreno de *El Terrible Zapata*, el Ejército del Sur, encabezado por el caudillo, irrumpió en el teatro y comenzó a tirar balazos en medio de la sala hasta que se dio por terminada la función.[53] Ésta es sólo una de las tantas querellas que se suscitaron en las funciones del género chico a lo largo de la Revolución mexicana.

El teatro musical, la danza y el gesto como elementos del espectáculo

Brecht sostenía que la música de cabaret y del teatro popular exhibían ciertos gestos que apoyaban el *verfremdungseffekt* convirtiendo la escena en algo sorprendente e inesperado.[54] Las canciones en el teatro de Brecht interrumpen la escena y sorprenden al espectador que así cuestiona la trama, preguntándose ¿qué pasó? o ¿qué va a pasar?,[55] pero además obligan al in-

[52] La cuarta pared simula que la boca-escena del teatro a la italiana es un muro invisible que divide a los actores de los espectadores. Los actores entonces pretenden que el público no existe. Véase Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, pp. 105-106.

[53] Andrade, ctd. de Armando de Maria y Campos, *El teatro del género chico de la Revolución mexicana*, pp. 99, 100.

[54] Peter Thomson y Gladyr Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht*, p. 49.

[55] Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 24.

térprete a trabajar con un estilo afectado, de forma que cada acción y gesto estén claramente definidos, como unidades.

En el teatro de revista, los números musicales formaban parte del atractivo del espectáculo y el público atendía a los cómicos, a las bailarinas o a sus cantantes favoritos. El elenco estaba dividido en estos tres grupos, además del maestro de ceremonias, y la obra se desarrollaba a partir de una deconstrucción de los elementos del espectáculo.

El teatro de revista no parte de la propuesta brechtiana, pero Brecht toma ideas de éste y otros géneros similares, como el *clown*, el *music hall* y el cabaret, para describir elementos que se utilizan en la conformación del teatro épico. Por otro lado, aclara que el *verfremdungseffekt* es una técnica milenaria que se conoce gracias a la comedia clásica y al teatro popular.[56]

Por otro lado, el dramaturgo y director alemán también especifica que el teatro debe subrayar las diferencias que hay entre su época, su cultura, y épocas y culturas disimiles, de forma que se evidencien los cambios sociales que han tenido lugar a través de la historia. Esto fue uno de los puntos primordiales en nuestra propuesta escénica. El público mexicano desconoce los sucesos de la guerra de los Treinta Años, que fue determinante en la Europa central del siglo XVII. Para un mexicano del siglo XXI sería difícil identificar cualquier cambio social en un evento que es completamente ajeno a nuestra época y cultura. Por lo mismo, si el teatro de revista sería nuestro punto de partida para realizar la obra, ubicarla en la revolución mexicana permitiría complementar los contenidos y la estética de la misma.

[56] Bertolt Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, p. 99.

I.3 Concepto de puesta en escena: *Madre Coraje* en nuestro contexto cultural

Iona Weissberg
Aline De la Cruz

Pensar la escenificación de *Madre Coraje y sus hijos* como una obra de teatro de revista a partir de los elementos en común existentes entre la propuesta teatral de Bertolt Brecht, que se pueden analizar tanto en sus obras como en sus escritos teóricos, y los elementos característicos del teatro de revista en México, fortalecía el objetivo de realizar una obra del repertorio clásico que desperatara el interés de un público no especializado. Una de nuestras preguntas principales era ¿cómo montar una obra del repertorio universal que llamara la atención de la audiencia local; que no le pareciera ajena, ininteligible o aburrida? Esta preocupación partía principalmente de las experiencias que habíamos vivido como directoras, tanto en teatros institucionales que difunden sobre todo *teatro de arte,* como en teatros de corte comercial cuyo objetivo principal es generar ganancias económicas.

El *teatro de arte,* como se dijo antes, suele proponerse como objetivo central construir discursos o propuestas teatrales innovadoras (se logre o no este objetivo), y es común que parta de un concepto dramatúrgico o teatral que atañe a los intereses del director, del escritor o de una compañía.[1] Sin embargo, en ocasiones pierde de vista su capacidad de despertar la curiosidad del público. Al respecto, la directora Anne Bogart afirma:

> Soy un producto de la posmodernidad, de la deconstrucción, de un rechazo general a las jerarquías narrativas y a la verdad objetiva. Durante una gran parte de mi vida en el teatro me he resistido al confort y a la tiranía de las historias. Pero los tiempos están cambiando. Me gustaría proponer que hemos llegado al final de la posmodernidad.[2]

[1] Lallias, citado en Pavis, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Capítulo 13: Conclusions – Where is mise en scène going?

[2] En el original en inglés: "I am a product of postmodernism, of deconstructionism, of a general rejection of hierarchical narrative and objective truth. For much of my life in the

Y agrega: "Se vuelve más y más claro que la hegemonía del aislacionismo no es una solución para nuestras actuales circunstancias globales".[3]

El teatro comercial, por otro lado, toma en cuenta lo que considera el gusto de la audiencia, pero como se puede observar en la cartelera de la Ciudad de México, tiende a seguir propuestas probadas en otros países que pueden resultar ajenas para el espectador local, principalmente para las nuevas generaciones, y resta importancia a la creación de crítica. Nosotras buscábamos realiizar una obra que entretuviera y divirtiera al público y que a su vez invitara a la reflexión y al cuestionamiento.

Según Brecht, la función principal del teatro es generar placer a través del entretenimiento. Para el hombre moderno, el de la "era científica y tecnológica" (según denominó a sus contemporáneos sin imaginar cómo los avances científicos y tecnológicos dominarían a la sociedad actual) este placer se encontraba en las posibilidades de transformación que percibía en el mundo que lo rodeaba. Por esto, lo que debía presentarse al público moderno eran las posibilidades de cambio.[4] Como directoras, ese era uno de los puntos fundamentales a partir del cual debíamos construir un discurso que no sólo reflejara lo que queríamos decir o poner a prueba a través de nuestro trabajo, sino que también fuera del interés del otro, del espectador.

Otro punto fundamental, era realizar una puesta en escena a partir de una estética y una herencia cultural local.

El teatro brechtiano se ha reinterpretado de múltiples maneras desde los años sesenta a la fecha. Fue punto de partida para el trabajo de directores como Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Anne Bogart, por mencionar algunos; de coreógrafos como Pina Bausch; grupos de rock como The Doors; del teatro posmoderno; de los principios que se aplican en espectáculos deconstruídos y performativos, los cuales siguen desarrollándose hoy día en países europeos y norteamericanos. En México ha sido el ori-

---

theater I have resisted the comfort and tyranny of stories. But the times are shifting. I would like to propose that we have reached the end of postmodernism". Véase Anne Bogart, *What's the Story: Essays about art, theater and storytelling*, pp. 4, 5.

[3] En el original en inglés: "It is becoming increasingly clear that the hegemony of isolationism is not a solution to our present global circumstances", *Idem*.

[4] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, pp. 180, 181.

gen de muchas propuestas innovadoras contemporáneas, como las realizadas por directores como Luis de Tavira, Ludwik Margules, y muchos otros directores jóvenes. Pero a diferencia de estas tendencias, para nosotras era fundamental adaptarlo a nuestra cultura; tomar en cuenta el contexto temporal y local para reflexionar sobre la sociedad y sobre el teatro de nuestro entorno. El teatro de revista utiliza lenguajes que se comunican eficazmente con el público, comulga con la idiosincrasia nacional y con el gusto de la gente: se relaciona con el espectador y le permite vincularse con lo que sucede en la escena. Es tan inherente a nuestra tradición como lo puede ser Shakespeare para los británicos o Molière para los franceses. Además, el teatro de revista funciona a partir de muchos de los principios que Brecht predicaba para lograr realizar un espectáculo entretenido que invitara a la reflexión y al cuestionamiento: adquirir una postura crítica respecto del mundo que nos rodea. Por su carácter arrabalero, por sus orígenes populares, por lo poco sofisticado que puede resultar (en palabras del mismo Brecht) e inclusive por el auge que adquirió comercialmente después de los años cincuenta, tal vez se ha considerado inapropiado tomar en consideración las propuestas del teatro de revista en la escena universitaria e institucional, lo cual ameritaría una reflexión más profunda. En este caso, nuestro propósito no era ser originales, sino explorar la posibilidad de comunicarnos con el público, a partir de elementos endémicos a nuestra cultura.

También había que pensar que la audiencia mexicana del siglo XXI difiere en mucho de la que acudía a las revistas en tiempos de la Revolución. Entre otras características, no es iletrada y está indudablemente más comunicada con el resto del mundo. Por lo mismo, quisimos agregar elementos de nuestro entorno cotidiano, frases que rompieran con la realidad de esa época y personajes actuales que relacionaran o contrastaran los dos momentos históricos.

Bertolt Brecht deriva sus teorías observando y admirando varios géneros teatrales de los cuales extrae algunos elementos, métodos e ideas con los que produjo un discurso complejo e innovador. Entre éstos se encuentran, como ya se dijo, las películas de Charles Chaplin, el cabaret y el *music hall*. También propone voltear a la revista, observar cómo está compuesta y darle un giro de tuerca a los elementos que la conforman,

muchos de los cuales incluye al plantear cómo construir su discurso para un nuevo teatro. La revista –que se desarrolló también en Alemania, España, Estados Unidos y otros países– tuvo su auge en nuestro país en tiempos de la Revolución. Estos espectáculos se han tomado poco en consideración en el *teatro de arte* mexicano, a pesar de la aceptación de la que gozaron y gozan entre los públicos más amplios de nuestro país, y de que de sus filas emergieron muchos elementos icónicos de la cultura mexicana. Sin embargo, no se ha explotado para generar un discurso local y contemporáneo. Se buscaba que *Madre Coraje y sus hijos,* le hablara de manera particular al público, por lo que propusimos amalgamar las propuestas estéticas y metodológicas del dramaturgo alemán con elementos característicos del teatro de revista mexicano y situarlos en un contexto temático local: en tiempos de la Revolución mexicana, de forma que se pudiera establecer un vínculo con la problemática sociopolítica actual a través de la redefinición de elementos estéticos y temáticos del pasado.

En *Madre Coraje y sus hijos,* la protagonista de la obra recorre con una carreta la Europa Central del siglo xvii, comprando y vendiendo mercancía en medio de la guerra de los Treinta Años. Así sobrevive y mantiene a sus tres hijos. Nada teme más que la paz, la cual le impediría lucrar, como lo hace, con los elevados precios que genera la escasez en una situación bélica. Ana Fierling prospera en sus economías, sin embargo, pierde a sus hijos, que mueren entre batallas y transacciones. Se queda sola, como todas aquellas madres que quedaron solas en los años de la Revolución mexicana, y sigue su camino. ¿Qué le queda a esta mujer cuando mueren sus hijos? Nada. Empujar su carreta de guerra en guerra.

Madre Coraje podía ser cualquier soldadera o cualquier campesino de México que anhela un cambio en su situación económica a través de la lucha armada y la insurrección, sea ésta la guerra de Independencia, la Revolución, o la lucha contra el narcotráfico. El problema de estos campesinos o soldaderas, así como el de Ana Fierling, es que su rol principal es servir de carne de cañón para los más poderosos. *Madre Coraje y sus hijos* retrata lo absurdo que es participar en la guerra para los más explotados de la historia, ya sea en la Europa Central del siglo xvii, en la Alemania nazi, en el México de la Revolución o en el México actual.

La propuesta no pretendía reproducir el teatro de revista de la Revolución mexicana en el texto de Bertolt Brecht sino reinterpretar los elementos que lo conformaron desde una perspectiva contemporánea. Pensamos que al trabajar los códigos culturales locales –los de la revista– bajo los principios que han definido la escena mundial actual –los brechtianos– podíamos obtener un producto artístico propio y sofisticado que interesara al público en general.

II

LA PREPRODUCCIÓN DE *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS*

Este capítulo presenta los procesos de trabajo que se realizaron antes de comenzar los ensayos de *Madre Coraje y sus hijos.* Para realizar la puesta en escena de esta obra, se llevó a cabo un seminario-taller sobre Betrlot Brecht y sobre el teatro de revista.

Realizar un taller con el elenco de una puesta en escena es una práctica regular para generar entre actores y directores un lenguaje común, para aprender a trabajar bajo metodologías específicas y/o para recibir el entrenamiento técnico que requieren algunos estilos interpretativos. En nuestro caso, muchos de los miembros del elenco –de hecho, la mayoría– eran estudiantes o recién egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT) de la UNAM. Acercarlos al mundo profesional y generarles una oportunidad era uno de los objetivos que se plantearon al escenificar la obra, pero también era necesario afinar sus habilidades histriónicas. De manera particular, era importante que entendieran de forma práctica cómo incorporar las propuestas de Brecht en su trabajo actoral. En otras palabras, cómo podían apropiarse de conceptos como el *verfremdungseffekt* y el *gestus* y cómo podían emitir una opinión desde su interpretación. En este sentido, el seminario-taller se realizó a manera de preparación, tal como se explica más adelante.

Para complementar su entrenamiento, los actores recibieron también un taller de *clown*. Al respecto, Aline De la Cruz describe cómo se trabajó tanto en el seminario como en el taller de *clown* y analiza los beneficios que ambos aportaron a los actores. Artús Chávez, por su parte, explica cuáles son las habilidades que se adquieren en este taller y cómo se relacionan con el trabajo de *Madre Coraje y sus hijos*.

En segundo lugar, se expone el proceso para trasladar la obra de la Alemania del siglo XVII al México de principios del siglo XX, y que la traducción funcionara como una obra de revista. El texto estuvo a cargo del

dramaturgo Juan Alberto Alejos. El dramaturgista Omar Mattar facilitó la investigación histórica necesaria para ubicar la trama en la Revolución mexicana y las directoras establecimos líneas posibles del estilo lingüístico de los personajes con base en los estereotipos del teatro de revista. Si bien este fue un trabajo colaborativo, las decisiones que se tomaron para plasmar esto en el texto dramático son el resultado del trabajo de Alejos, y la traducción fue registrada como suya.

El capítulo incluye una descripción del proceso que se siguió con los diseñadores y con el compositor previo a la realización de la escenografía, el vestuario y la música. Se describe cómo trabajamos en las distintas áreas, una práctica que suele estar poco documentada. Por último, Yoalli Malpica, productora de la obra, explica cómo se obtuvieron los recursos humanos y económicos para realizarla.

II.1 La preproducción docente

II.1.1 Seminario de Brecht y del teatro de revista para estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM

Aline De la Cruz

Primer bloque del seminario. El objetivo del seminario sobre Bertolt Brecht y el teatro de revista era introducir a los actores y actrices recién egresados del CLDYT a las ideas y las metodologías del dramaturgo, tanto de manera teórica como práctica, para trabajar con éstas durante la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos,* y ligarlas con el teatro de revista mexicano. También se buscaba crear un lenguaje común entre toda la compañía, es decir, que los actores identificaran con claridad conceptos como *verfremdungseffekt* (efecto de alienación), agrupamientos y *gestus*, por mencionar algunos, y lograran asimilar su utilidad en la práctica. Por ejemplo, responder a las preguntas: ¿de qué forma se podría construir un personaje sin identificarse con él emocionalmente? y ¿cómo logra el actor manifestar una actitud crítica desde su trabajo en escena?

El seminario se impartió una vez a la semana, cuatro horas por día, en dos bloques: de octubre a diciembre del 2013 y de enero a mayo del 2014. Iniciando revisamos qué sabíamos acerca de Brecht; qué se entendía por actuación brechtiana; qué conocía el grupo sobre el teatro de revista; cómo percibía la obra *Madre Coraje y sus hijos* cada miembro del grupo y con qué relacionábamos la propuesta de la puesta en escena. Para esto, y como primer ejercicio, hicimos una lluvia de ideas a partir de asociaciones libres.[1]

[1] Es un ejercicio que propone hacer la directora Anne Bogart en su libro *Los puntos de vista escénicos.*

Todos los participantes fuimos mencionando palabras que relacionábamos con la obra, lo que identificábamos como propio de la cultura mexicana y con el teatro de revista. Se nombraron entre otras cosas: *guerra, necesidad, hambre, Adelitas, migración, cananas, revolución, albur, Cantinflas*. Este ejercicio dio al equipo de dirección imágenes y referentes para trabajar con los actores. Así comenzaba a formarse un *collage* grupal de lo que sería la puesta en escena, las ideas que se involucrarían, nuestros prejuicios sobre Brecht y sobre el teatro de revista y nuestra percepción acerca de la historia y el bagaje cultural de nuestra cultura y de la cultura alemana. Esto sirvió también para desarrollar un punto de partida que comenzaba con las propuestas de las directoras –planteábamos los temas principales a desarrollar– y se complementaba con las ideas del resto del equipo, creando así lo que consituiría *el mundo de la obra*.

Se revisó el *Pequeño Organon para el Teatro,* que como Brecht lo describe, es un documento para definir la estética que se deriva de su trabajo práctico en el teatro de la *era científica*.[2] Según Willett, el *Pequeño Organon para el Teatro* –publicado por primera vez en 1948 y reeditado en varias ocasiones– es el escrito teórico más importante del autor. Entre muchas de sus ideas, Brecht plantea que el teatro consiste en representar eventos entre humanos de forma viva para entretener a otros seres humanos, por lo cual su función más amplia y más noble es ofrecer placer.[3] El teatro siempre ha representado hombres y mujeres distintos según las condiciones de vida de cada época, por lo que el de la era científica debe utilizar formas acordes a su tiempo para lograr entretener a su público, determinado por los desarrollos científicos.[4]

Si bien las relaciones humanas han cambiado, su representación permanece inalterable. El teatro que se conoce presenta una estructura social que aparentemente no puede modificarse. Por esto, es necesario producir un teatro que fomente pensamientos y sentimientos que apoyen cambios en las relaciones sociales. El teatro puede funcionar como un espacio para

[2] John Willett, *Brecht on Theatre*: *The Development of an Aesthetic*, p. 179 y 205.

[3] *Ibid*., p. 181.

[4] Para ejemplificarlo, Brecht describe como él ha volado en un avión, algo que su padre jamás imaginó, y su hijo vió explotar Hiroshima, algo que él jamás imaginó. En John Willet, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 184.

crear nuevas hipótesis relacionadas con los cambios sociales. Para crearlas, sin embargo, es necesario que los sujetos se liberen de esquemas conocidos, que los observen como si fueran ajenos o nuevos, para esto sirve el efecto de alienación: para que el teatro analice a la sociedad.[5]

Para que identificaran sus opiniones, uno de los primeros ejercicios que realizamos con los actores y las actrices fue solicitarles que contaran la trama de *Madre Coraje y sus hjos* en tercera persona, una práctica que propone Brecht para que se adopte una actitud crítica.[6] El equipo pudo darse cuenta de que era una trama complicada porque no era lineal y las situaciones no tenían relación causal. Los estudiantes no tenían claro cuánto tiempo transcurría a lo largo de la obra y confundían quienes habían participado en un evento o dónde había tenido lugar. Fue así que advertieron cómo era la estructura dramática y que habría que aproximarse a la historia por fragmentos, como si cada escena fuera un suceso autónomo. La práctica ayudó también a que se entendiera que los personajes brechtianos cambian de opinión constantemente, según las circunstancias en las que se encuentren, y que sus acciones en un momento u otro los muestran como individuos contradictorios.

Para mí, como una de las directoras, y para los estudiantes, era difícil comprender a qué se refería Brecht cuando hablaba de *provocar cambios* y tomar conciencia de que *somos una sociedad en movimiento*; pensarlo me producía una sensación de vacío. A pesar de haber estudiado a Brecht durante la carrera, profundizar en sus ideas y abordarlo desde la práctica, destruye la visión panfletaria que se puede llegar a tener de él y nos confronta con una perspectiva más compleja. Asumir las contradicciones que Brecht celebra y traducir el *Organon* y otros de sus escritos en una metodología de trabajo fue uno de los asuntos más complicados que se trataron en el seminario, tanto para los intérpretes como para mi como una de las directoras.

Para que los estudiantes entendieran cómo las acciones de los individuos –y de igual forma las de los personajes– dependen de las cricunstancias que los rodean, se les preguntó si se conducirían por la vida de la misma manera al vivir en una guerra o en una situación de hambruna.

[5] *Ibid.*, p. 193.

[6] *Ibid.*, pp. 124-128 y 195-197.

Imaginarlo les permitió pensar en diferentes formas de actuar, en función de sus circunstancias y sus experiencias.

Como ejercicio complementario se propuso parafrasear lo que sucedía en un par de escenas de *Madre Coraje y sus hijos* en la traducción de la obra realizada por Buero Vallejo.[7] Esto se realizó con la finalidad de que el actor partiera de sí mismo para emitir una opinión e identificara cómo la comunicaba: el actor o la actriz no encarnan a un tercero, sino que lo presentan, son simultáneamente un vehículo mediante el cual se le da vida al personaje y una mujer u hombre con opiniones propias sobre lo que le sucede. Al incio, los participantes del seminario estaban preocupados principalmente por recordar cada evento, por lo cual era difícil ver a qué detalles les daban particular importancia, pero conforme avanzaban los ejercicios, su interpretación y su perspectiva personal se iba desarrollando. La opinión que generaban sobre alguna escena o algún personaje en particular dependía de las acciones a las que prestaban más atención. En conjunto fuimos definiendo las acciones que se ejecutaban en las escenas, lo que fomentó, en primer lugar, que se pudieran reconocer las contradicciones planteadas por Brecht y en segundo, que se despejaran los prejuicios que actores y actrices creían tener hacia sus personajes. Simultáneamente, cada actriz y actor identificaba las opiniones del resto del equipo de trabajo y en conjunto se iba perfilando un análisis de la obra, no como resultado de un sólo criterio sino de la interacción entre las valoraciones que el grupo manifestaba.[8]

Posteriormente, realizamos el ejercicio de la *escena callejera*[9] con *La ópera de los tres centavos,* para que cada integrante la aplicara en el periodo de ensayos de *Madre Coraje y sus hijos*. Lo primero que se pidió a actores y actrices fue contar la trama en tercera persona lo cual, advierte Brecht, incita a una diferenciación entre los personajes y los intérpretes. Más adelante, debían escoger la línea dramática de uno de ellos y relatar la obra en tercera persona, ilustrándola con gestos y ademanes. Los espectadores

[7] *Ibid.*, p. 139.

[8] En el *Pequeño Organon*, Brecht aclara que el proceso de aprendizaje de los actores debe realizarse lentamente y en función del análisis de los personajes que presentan los otros actores. En John Willett, *Brech to on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 197.

[9] *Ibid.*, pp. 121-129.

del ejercicio (directoras, dramaturgista y asistentes) escogimos los movimientos más contundentes para hacer con ellos una coreografía. De esta manera se experimentaba el concepto del *gestus*, y la forma de opinar con el cuerpo y con la acción. En una segunda versión del ejercicio tenían que contar nuevamente la historia e incluir los gestos que se habían seleccionado en la coreografía, ya fueran propios o generados por otra persona. El mismo ejercicio se repitió dos veces; en la primera ocasión, los actores se concentraron en utilizar el mayor número de gestos posibles perdiendo así el hilo de la trama, pero en la segunda, se concentraron más en la acción dramática que en la ilustración y utilizaron los gestos sólo cuando era necesario, de forma instintiva.

Al ser una improvisación, los gestos y ademanes no fueron impuestos ni estudiados de antemano para ser manipulados por los intérpretes; la opinión corporal era genuina, es decir, se liberaron de trabajar movimientos preconcebidos. Instintivamente sugerían posturas que hacían ver a Mackie como se lo imaginaban y no como creían que debía verse. Cuando los actores y actrices analizaron lo que habían ejecutado tomaron conciencia de cómo habían formulado su punto de vista sin percatarse de ello. Este ejercicio sirvió para explorar su creatividad y su capacidad para generar un personaje desde el cuerpo, lo cual se usó como apoyo para desarrollar más adelante el *gestus* del que habla Brecht. Por otro lado, fue una gran herramienta para idear las coreografías de las piezas musicales pues, al tratarse de movimientos en secuencia, que se acompañaban de palabras e intenciones, podían combinarse con la música. No se realizó este ejercicio con *Madre Coraje y sus hijos* ya que se corría el riesgo de que se gastara el recurso.

Desde la perspectiva teórica, además de analizar el *Pequeño Organon*, revisamos el contexto en el cual tuvo lugar la obra de Brecht, esto es, la guerra de los Treinta Años. Generaciones enteras se perdieron, y pudimos adentrarnos en la pobreza y la miseria que se vivió en aquella época.

Habiendo vivido la Primera Guerra Mundial como enfermero del ejército alemán, para Brecht ubicar a *Madre Coraje y sus hijos* en la guerra de los Treinta Años era una paráfrasis de la Primera Guerra Mundial y una predicción de la Segunda. Así pudimos ver que una constante en la historia de Alemania son las guerras que devastan la nación, así como una

recurrencia en la historia de México es que cada vez que hay una revuelta social, el régimen que se pretende revocar es el que permanece en el poder.

Se estudió el teatro de Piscator, uno de los primeros directores de escena con los que trabajó Brecht, y de quien obtuvo muchas de sus ideas para hacer un teatro político. Fue a partir de Piscator, por ejemplo, que Brecht utilizó proyecciones, letreros y apartes al público. Sin embargo, mientras que Piscator quería que el público estuviera constituido por proletarios que salieran de las butacas a las calles a comenzar la revolución marxista, Brecht buscaba generar en el espectador una postura crítica a partir de una experiencia placentera y divertida, como lo explica en el *Pequeño Organon*.

En la primera parte del seminario, quedó claro el estilo dramático de Brecht, quien trabajaba con viñetas para formar una obra. Se entendió también que sus personajes son siempre contradictorios, y que cambiaban de postura radicalmente. En una escena, Madre Coraje no quiere ni ver la caja del dinero del regimiento, y en la siguiente está negociando la vida de su hijo con el dinero de esa misma caja.[10] De igual manera, el Tigre Brown, jefe de policía, cambia de bando en cada escena de *La ópera de los tres centavos*: Brown comienza aclarando que en Scotland Yard no hay nada contra Mackie, en el segundo acto Peachum, enemigo de Mackie, lo convence para aprehender a Navaja. Así durante toda la obra, Brown se comporta según la persona o la situación que tiene enfrente.

Había que recordar que el personaje se construye a partir del individuo: no sólo preguntarse cómo reaccionaría el actor o la actriz en una situación parecida a la planteada en la obra, sino también dudar de la conclusión a la que se llega, plantear diferentes desarrollos posibles e identificar las opiniones que se tienen sobre aquel o aquella a quien se va a representar. Era necesario, por ende, cuestionar a los actores. Sin embargo, aún quedaba abierto cómo esto se traduciría estilísticamente.

Para este momento del seminario, además de las herramientas teóricas y prácticas sobre Brecht que se habían adquirido, habíamos establecido una comunicación como equipo de trabajo. Los estudiantes se manejaban con más soltura y, sobre todo, se comunicaban con más claridad cuando comentaban los ejercicios. Según plantea Brecht en el *Pequeño Organon*,

[10] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, pp. 24-32.

el proceso de aprendizaje del actor toma tiempo, de otra manera asumirá como 'natural' esquemas anquilosados. También debe ser grupal, porque tanto los personajes como las opiniones se desarrollan en conjunto, y no aislados. Para entender otros puntos de vista los actores deben intercambiar personajes en los ensayos, representar individuos del género opuesto o de estilos disímiles: una comedia como tragedia y viceversa.[11]

En cuanto a su evolución corporal y vocal, me pareció que, por un lado, aún buscaban la aprobación de las directoras en lugar de enfocarse en generar una opinión propia a partir de sus instintos, y algunos descalificaban su propio trabajo, lo que generaba una sensación de inseguridad general. Otros estaban experimentando resistencias, tanto para trabajar con las ideas brechtianas como para hacer los ejercicios. Esto provocaba que ofrecieran poca retroalimentación al analizar las prácticas y poca disposición a explorar. En los dos casos los alentamos a no juzgarse negativamente, sino más bien a divertirse. También expusimos las virtudes y la evolución que habíamos observado, invitándolos a asumir sus barreras y a trabajar con ellas. La directora Anne Bogart sostiene que la resistencia es un aliciente que genera un esfuerzo para superar obstáculos, y hay que reconocerla para que funcione en favor nuestro, pues nos enfrentamos a ella todos los días. Siguiendo los planteamientos brechtianos, Bogart señala que "la resistencia hace que te cuestiones".[12] Lo que hicimos Iona y yo fue cuestionar a los intérpretes, con la finalidad de que siguieran buscando y así avanzando en su trabajo.

Por otro lado, cuando los actores se relajaban y jugaban con las propuestas, incluso burlándose del ejercicio mismo, de nosotras o de ellos y ellas, adquirían una expresión clara y divertida. Por parte de la dirección usamos mucho la burla, el chiste o la imitación, propuesta por el mismo Brecht, para mantener esa energía. Burlarse de uno mismo es una forma de observarse desde fuera. Reirnos de nosotros alentaba a la auto-observación. Por esto, entre otras razones, el taller de *clown* fue determinante en nuestro trabajo.

[11] John Willett: *Brecht on theatre: The devolpment of an Aesthetic*, p. 197.

[12] Anne Bogart, *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte.* Trad. de David Luque, pp.147-165.

Curso intensivo de clown. Considerando que Charles Chaplin y Karl Valentine[13] fueron influencias fundamentales en el desarrollo del trabajo teatral de Brecht, se abordó el entrenamiento del *clown* y se organizó un curso intensivo, dirigido por el maestro Artús Chávez, del 28 de febrero al 2 de marzo de 2014, con una duración de ocho horas por día. En el taller participamos el equipo de producción, de dirección y de actuación de *Madre Coraje y sus hijos,* junto con otros profesores del CLDYT, interesados en este entrenamiento. Artús Chávez define al *clown* como:

> Un personaje escénico que se comporta con ingenuidad y apasionamiento propios de un niño y se conduce a través de una lógica contraria a la común, por lo que fracasa y cambia de estatus constantemente, se comunica directamente con el espectador, ganándose su simpatía y afecto, lo que provoca la identificación del público y en consecuencia una serie de emociones y reacciones, principalmente la risa.[14]

Nos parecía necesario que estudiantes y recién egresados tomaran este curso como un entrenamiento previo a los ensayos, pues el *clown* requiere de mucha espontaneidad y es fundamental que en su ejecución se comunique con el público. Además, el *clown* tiene que aceptar sus propias limitaciones y utilizarlas a su favor, por lo que cada equivocación es una oportunidad de proponer algo nuevo.

El taller se desarrolló en varias etapas: se iniciaba ejercitándonos con juegos de niños y de integración para conocernos y generar una energía relajada y lúdica. Seguíamos con prácticas en las que teníamos que conseguir la simpatía del público sin expresarnos verbalmente. En algunos de esos ejercicios, tres o cuatro integrantes competíamos para ganarnos las risas de la audiencia. En otros, hacíamos equipos. Los últimos trabajos ya incluían expresión verbal. Estos son algunos de los ejercicios que realizamos: presumir un defecto corporal, dividirnos en equipos de dos personas en los que teníamos que competir por las risas del público, crear coreografías

[13] Karl Valentine fue un artista de cabaret, en Munich, con quien Becht colaboró poco después de la Primera Guerra Mundial, y a quien admiraba profundamente.

[14] Artús Chávez, *Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del clown,* p. 10.

sencillas que algún miembro del equipo ignoraba y debía tratar de seguir, equivocándose constantemente. En todo momento, debíamos establecer contacto visual con los espectadores.

Los ejercicios resultaron graciosos y divertidos tantos para ejecutantes como para observadores. Al acrecentar nuestro sentido de juego el grupo se relajó, lo que generó confianza y complicidad entre los participantes. Todas las improvisaciones y ejercicios que se desarrollaron nos enfrentaban con nuestra propia vulnerabilidad de hacer el ridículo, con nuestras inseguridades, con el miedo de parecer desempoderados, poco inteligentes y poco interesantes. Esto nos ayudó a aceptar nuestros errores y a aprovechar nuestras primeras ocurrencias para conseguir el agrado del público.

Tanto en los intérpretes como en Iona y en mi, se desplegó un estado de alerta y de comunicación con la audiencia que fue importantísimo para crear a los personajes. Además, fue de gran ayuda para que actores y actrices se comunicaran mejor ente ellos. Al estar todos incluidos en las prácticas del *clown* pude notar que se me ocurrían ideas para ayudar a desarrollar las propuestas de otros, lo que se convirtió en una herramienta vital para el trabajo de dirección. Cada actor tiene una personalidad diferente y como tal, sus propuestas y limitaciones también son particulares. Al tomar conciencia de ellas, logré apelar a mi flexibilidad para formular ideas que apoyaran las propuestas de las actrices y actores o proporcionarles opciones para salir de algún bache creativo.

Brecht habla de un estilo actoral *afectado* para generar asombro en el público: el actor y la actriz deben evitar hipnotizarlo, ubicarse a sí mismos en un trance o buscar identificarse con el personaje a toda costa. Por el contrario, deben estar conscientes y hacer consciente al espectador de que son actores, con opiniones propias, que representan a un personaje según lo imaginaron, y que éste pudo haber sido imaginado de otras formas.[15] Esto, que teóricamente podría sonar confuso, con este taller se clarificó: el *clown* integra todo lo que pasa a su alrededor pues todo le sorprende; hace partícipe al otro de su sorpresa, de su fracaso y de su éxito, y reacciona de manera gestual. Es esa gestualidad extraordinaria la

[15] John Willett: *Brecht on Theatre: The Devolpment of an Aesthetic*, pp. 195 y 196.

que permite que nos involucremos y nos extrañemos. En la vida real no reaccionamos para que todos nos miren, mucho menos para hacer cómplices a los otros, sino que suprimimos nuestra reacción en la medida de lo posible para evitar que alguien se de cuenta de nuestros errores; en el estilo de interpretación "realista" los actores están separados del público por una cuarta pared y se pretende que nadie está observando lo que pasa en escena. Esto, paradójicamente, es aún más difícil para el intérprete, que tiene plena conciencia de ser observado. Con la finalidad de dejar de fingir que el espectador no existe, se contemplaron varias intervenciones en las que había que entablar contacto visual con la audiencia y reaccionar gestualmente a todo lo que pasaba en nuestro entorno. Aquí cobró gran importancia la forma en la que exteriorizábamos nuestra opinión. Esto se tradujo, en alentar al actor o la actriz a comunicarse de manera visual y gestual con las directoras y primeras espectadoras, de manera tal que después lo pudieran hacer con el público.

La mayoría de los ejercicios del taller se enfocaron en los errores: al realizar alguna dinámica, al entenderla, al hablar, al movernos, al preguntar, se evidenciaba nuestro propio fracaso; las condiciones de trabajo nos obligaban a tropezar y, por lo tanto, a asumir nuestras equivocaciones. El *clown* falla permanentemente y aún así intenta incansablemente conseguir su objetivo: el amor del público. Como artistas nos enfrentamos constantemente a la derrota, desde la elección de una obra hasta lo que hacemos con ella en el proceso de la puesta en escena. Todos los que estamos inmersos en un proyecto corremos el riesgo de fallar, y nuestro compromiso es intentar todas las maneras que se nos ocurran para que un momento en el escenario funcione. Por lo tanto, necesitamos aprender a enfrentar y a asumir las equivocaciones. Si los actores se frustran cuando una de sus propuestas es rechazada les corresponde seguir intentando hasta superarla, y mi deber como directora es intentarlo con ellos, pues también puedo sugerir sobre la escena o sobre el trabajo individual del actor, conformando la comunicación y el juego necesarios para hacer placentero nuestro quehacer. Es una condición del teatro mostrar nuestro trabajo al público, y la obra, una vez que está lista, se somete al juicio de la audiencia. Puede gustar o no, pero, si a nosotros nos gusta el resultado de nuestro esfuerzo, es más fácil asumir el fracaso en el caso de que éste se presente.

SEGUNDO BLOQUE DEL SEMINARIO. Durante el segundo semestre del seminario trabajamos con el libro: *Los puntos de vista escénicos,* de Anne Bogart y Tina Landau, según el cual el objetivo principal del entrenamiento de los Puntos de Vista Escénicos (PVE), está en explorar a fondo la dualidad de la conciencia escénica: por un lado, la atención que el actor dirige hacia fuera, a lo que sucede en el espacio y con los compañeros y, al mismo tiempo, la que dirige hacia sí mismo y hacia las acciones propias. En *Los puntos de vista escénicos,* Bogart aborda una metodología para trabajar con la percepción en la representación de dos elementos escénicos: *tiempo dramático* –tiempo, duración, repetición y respuesta cinética– y *espacio dramático* –forma corporal, gesto, relación espacial, arquitectura y topografía escénica–.[16]

Al trabajar con los PVE se aborda primero un trabajo base:

Trabajo base (1): Es una serie de actividades que tienen lugar al comienzo del ensayo con el fin de ponernos en contacto intelectual y emocional, individual y colectivamente, con la base que se está trabajando.

Trabajo Base (2): Es el tiempo que se toma antes de comenzar cualquier ensayo de lo que el público va a ver en el escenario, o con el fin de entrar en cuerpo y alma en el universo, los problemas y el corazón del material.[17]

El entrenamiento de los participantes consiste en ejercitar el cuerpo, el espacio y la voz a través de estiramientos, movimientos, variaciones de ritmos, gestos individuales y composiciones grupales. La idea es generar un vocabulario corporal y vocal para trabajar con la intuición y los impulsos de cada actor. Bogart, siguiendo muchos de los principios brechtianos, lo plantea como "una forma de liberarse de motivaciones psicológicas para tomar decisiones y responsabilidad por ellas, pero sin pensarlas demasiado, sin forzarlas",[18] principalmente como una forma de liberarse de lo que se ha interpretado en Estados Unidos como la escuela naturalista de actuación y para encontrar nuevas formas de expresión con la voz, el cuerpo, el espacio y los objetos. Lo que propone es un cambio en el estilo de interpretación, un método para que el actor evite formas anquilosadas y logre reconsiderarlas.

[16] Anne Bogart y Tina Landau, *Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático*. Trad. de Abraham Celaya, p. 33.

[17] *Ibid.*, p. 30.

[18] *Ibid.*, p. 29.

En la primera mitad de las sesiones participé con los actores en los ejercicios que se plantearon. Comenzábamos con un calentamiento que se concentraba en la respiración, continuábamos con estiramientos y posturas de yoga, permitiendo que el cuerpo "escuche", esto es, que se utilizara la vista periférica y la conciencia de trabajo grupal. Los ejercicios fueron cruciales para el desarrollo de los actores, pues los hizo conscientes de su cuerpo como materia prima de trabajo y los obligó a confrontar sus resistencias mentales y físicas.

Después de las posturas de yoga realizábamos lo que Bogart llama *las 5 imágenes*, que consisten en caminar: 1) con una banda de oro alrededor de la cabeza, que se estableció como *cielo*, y la cual nos jalaba hacia arriba, 2) en una posición neutra, relajando brazos y hombros, 3) empujando (presionando) los pies hacia el piso, el cual se denominó *infierno* 4) colocando las manos sobre el corazón, sintiendo los latidos y 5) abrir los brazos hacia nuestros compañeros de trabajo. Estas *imágenes* las manejamos parados en círculo mirando hacia el interior. Había que estirar el cuerpo partiendo de los pies, pasando por toda la columna hasta la cabeza y abriendo la caja torácica. Con este calentamiento entrabamos en un estado de alerta que nos preparaba para las indicaciones que seguían.

En el siguiente ejercicio base trotábamos en círculo a la derecha o a la izquierda y cambiábamos los niveles, estableciendo un ritmo en el trotar y un espacio equidistante entre unos y otros. Finalmente, teníamos que contar del uno al diez sin que dos personas repitiéramos el mismo número o se interrumpiera el conteo. Esto implicaba, poner atención a todo lo que pasaba, dentro y fuera del círculo: a la velocidad con la que corríamos, la distancia con referencia a los otros, el ritmo para contar. Es un esfuerzo por abrir la percepción del individuo hacia los demás para que la comunicación y la confianza entre el equipo de trabajo se desarrolle lo mejor posible; tal como sucede en una función teatral, donde el actor, además de concentrarse en el texto, en la corporalidad, en el manejo del vestuario y en la utilería de mano, tiene que poner atención en el otro actor, en los movimientos de tramoya, en la luz, y sobre todo, en percibir y sentir al público. En mi opinión, si los intérpretes sólo están conscientes de sí mismos o tienen dificultades con algún aspecto técnico, estarán proyectando poca energía. Entonces otro actor tendría que responder a esa carencia multiplicando la

suya para llenar el vacío, o en el caso de los espectadores, desviarán su interés para ver detalles de la producción, distraerse con el programa de mano, el celular, o peor aún, dormir.

Pasando a los distintos ejercicios de los PVE se trabajó en velocidad y ritmo, niveles, figuras, y principio, medio y fin de un gesto: en una cuadricula imaginaria sobre el piso, los intérpretes tenían que caminar en líneas paralelas a los muros del espacio de trabajo. Lo primero que variaba era el tamaño del traslado y la dirección del cuerpo. Se agregaban cambios de velocidad (de lento a rápido), de niveles (bajar o subir el nivel del cuerpo al trasladarse) y de forma (gestos abstractos angulares o curvos). Al principio debíamos trasladarnos con algunos de los gestos y luego, construir una figura en conjunto.

Mi objetivo en estas prácticas fue dejarme llevar por las instrucciones y los movimientos sin juzgarlos. Conocía de antemano el trabajo de Bogart y los beneficios que aportaba explorar estos elementos. Únicamente trataba de registrar las figuras que formaba, razón por la cual sentí una mayor proyección energética y corporal.

Desde mi percepción, los participantes estuvimos dispuestos a dejarnos llevar por estos ejercicios. Surgieron gestos interesantes y posibilidades corporales que no habían sido explorados. Los estudiantes, al trabajar a partir de sus instintos y de la comunicación grupal, alcanzaron un estado lúdico y creativo que facilitó que los descubrimientos, tanto individuales como conjuntos, fueran valiosos para la compañía.

Ya que era necesario entrenar la proyección vocal de los actores, interrumpimos los ejercicios físicos recomendados por Bogart y nos enfocamos en la expresión verbal, también siguiendo los ejercicios que esta directora propone. Empezamos inventando palabras y variando el volumen, la tesitura, la velocidad al hablar, la duración de cada sílaba y la forma de la oración (su estructura melódica). Primero se jugó con establecer diálogos con estas palabras abstractas, alterando el estilo y los acentos. Posteriormente se realizó el mismo ejercicio pero con el texto de *Madre Coraje y sus hijos,* ya sobre la traducción que Juan Alberto Alejos había realizado para la puesta en escena (la cual, exceptuando las canciones, estuvo lista en febrero de 2014). A través de este trabajo los actores notaron cómo podían encontrar múltiples formas de interpretar las mismas palabras y pequeñas variaciones

en los contenidos en función de su opinión. Las directoras, por otro lado, notamos cómo les resultaba más fácil la exploración vocal que la corporal.

Durante la evolución de los ejercicios –al pasar de palabras inventadas a los parlamentos de la obra– la atención de los actores se volcó a recibir la aprobación de las directoras: se preocupaban demasiado por enunciar y proyectar la voz, pero al poner su atención en estos aspectos técnicos dejaban de escuchar y de responder orgánicamente al estímulo de algún compañero: no trabajaban en equipo y en función de la opinión del otro, como proponía Brecht. Como al comenzar el seminario se había trabajado con el texto, dominaba una sensación de que éste dependería sólo de los ejercicios del primer semestre. Esto hizo que lo mecanizaran y se deslindaran de ejercer una opinión a través de la voz.

Después de varias sesiones de trabajo vocal según los PVE, los actores se estancaron en algunas de las formas. Entonces Iona o yo interveníamos para que tomaran conciencia de los elementos que faltaban por explorar. También nos dimos cuenta de que algunos actores tenían problemas técnicos: les hacía falta relajarse, lo que provocaba que los textos se emitieran con mala enunciación, planos o demasiado rápido, dependiendo del sujeto. Como directoras debíamos poner mucha atención para identificar la raíz del problema de cada intérprete y plantear ejercicios específicos de acuerdo con sus necesidades. En este punto del proceso se examinaron las dificultades por las que atravesaba cada uno, a fin de poder trabajarlas durante los ensayos formales.

A la par de las prácticas vocales comenzamos a introducir los primeros bocetos para las coreografías. Como punto de partida se tenían los pasos básicos de bailes populares como el chotis,[19] los corridos,[20] los

[19] El chotis o schotis es un baile de origen checoslovaco de ritmo lento, en compás de cuatro por cuatro. Fue introducido a México por los españoles en el siglo XIX y se popularizó en los salones de baile frecuentados por las clases altas. Hoy, se baila en el norte de México. Disponible en: <http://www.losbailesdesalon.com/antiguos/chotis.html>.

[20] Algunos autores sostienen que el corrido se originó durante la colonia, otros afirman que viene del romance español o del la *itoloca,* una forma de la poesía náhuatl. El corrido narra la visión de un autor sobre algún acontecimiento que no siempre es real. Según Cuauhtémoc Esparza Sánchez, consta de una introducción, invocaciones, un mensaje, la moraleja, la despedida y el nombre del autor. Véase *Excélsior*, 17 de mayo de 2017.

Foto 3



"Canción de la Fraternité" en la escena 1.3. Foto: Daniel Gonzaléz.

sones[21] y los huapangos.[22] Se esbozaron la mitad de las coreografías, tomando en consideración que habría que integrar a los actores faltantes y que se percibirían cambios considerables con relación al espacio y al vestuario. Las canciones ya se estaban practicando vocalmente, en una sesión semanal con Ofelia Guzmán. En las últimas sesiones se trabajó con Juan Alejos en los cambios para la traducción del texto.

En este proceso pude darme cuenta de que los actores y las actrices jóvenes se desgastaban fácilmente durante las prácticas del seminario. Se resistían a explorar y tendían a permanecer en lugares de confort. Iona y yo debimos explicar cuál era el objetivo del entrenamiento, aunque Bogart recomienda que la persona que guía los PVE no lo especifique para pro-

[21] El son es una manifestación de la música tradicional mexicana que se interpreta con cuerdas y percusiones y los integrantes del grupo también cantan. Su temática es diversa y está estrictamente ligado al baile, en el que una o más parejas zapatean sobre tarimas que complementan el ritmo de la música, véase "El Son escencia de México - Herencia Latina", 2016. Disponible en: <http://www.herencialatina.com/Sones/El_Son_Esencia_de_Mexico.htm>.

[22] Baile típico de la región mexicana de las Huastecas que se baila zapateando rápidamente sobre una tarima de madera. Se interpreta con una o dos guitarras, un arpa y un violín.

mover la espontaneidad. Durante el periodo de ensayos, debimos ser más rigurosas con el efuerzo físico que pedíamos durante las exploraciones. Actores y actrices se distraían fácilmente, desviaban su atención hacia el exterior y no seguían las instrucciones con suficiente precisión. Creo que este entrenamiento tiene que llevarlos a un cansancio físico real para que dejen de preocuparse por cuestiones externas.

Durante los dos bloques del seminario teórico-práctico de Brecht y el curso intensivo de *clown* pude identificar necesidades actorales, tanto físicas como vocales, lo que fue un adelanto en el trabajo, pues conociendo su capacidad expresiva tanto Iona como yo adquirimos ideas claras de cómo aproximarnos a cada persona. Otra ventaja significativa del seminario fue que todos los integrantes nos empapamos de la teoría de Brecht, la cual complementamos con los ejercicios prácticos de Bogart. Gracias a eso, teníamos un bagaje de referentes, ejercicios y ejemplos comunes que podíamos abordar durante los ensayos. Esto, por último, serviría al grupo como trabajo base para integrarnos con los actores profesionales con los que pronto comenzaríamos a ensayar.

Al conocer a profundidad el texto y la teoría de Brecht, logramos contar con herramientas a partir de las cuales se hicieron exploraciones corporales, vocales, de espacio, de movimiento y de expresión, mismas que me ayudaron a formular propuestas de trazo, de movimiento, de intenciones y coreográficas.

El grupo actoral de estudiantes y recién egresados se había integrado y personas que en un principio apenas y se conocían, bromeaban y entablaban conversaciones. Las opiniones aportadas dentro de los ejercicios se volvieron puntuales y positivas. Como directora, mi atención estaba enfocada en que el encuentro entre profesionales, estudiantes y egresados fuera amable, especialmente para la parte joven.

II.1.2 El taller de *clown*: beneficios

Artús Chávez Novelo

Antes de comenzar los ensayos de *Madre Coraje y sus hijos*, las directoras solicitaron un taller de *clown* para el elenco de la obra. Esto, con la finalidad de promover que los actores se relacionaran directamente con el público, ampliaran su capacidad de improvisación y, sobre todo, que se mantuvieran en un rango expresivo de cierta ligereza cómica propia del *clown*. Para ello, realizamos un taller con maestros de la FFYL de la UNAM y con la mayoría de los miembros del elenco.

En 1998 dirigí el primer taller de *clown*, y desde entonces a la fecha he impartido decenas de cursos en México y en otros países. He trabajado con niños, adolescentes, adultos, personas de la tercera edad, actores profesionales, actores en formación y aficionados al teatro; he impartido clases a *clowns* profesionales, payasos de hospital, payasos de fiesta, comediantes de toda índole y también he sido profesor de cursos donde los alumnos han sido de profesiones variadas, como economistas, contadores, médicos, amas de casa, etcétera. Independientemente del valor que le puede dar un profesional del escenario al aprendizaje que otorga el *clown* para su desempeño, ¿qué es lo que propicia que otras personas que no se dedican a la escena se acerquen a estos talleres? ¿Cuál es el provecho? A continuación, mencionaré los beneficios que he descubierto aporta esta práctica.

Mejor conocimiento de uno mismo

Enfrentar aquellas cualidades que normalmente percibimos como debilidades tanto físicas como psicológicas y hacer de ellas un acto cómico, permite al alumno *perdonarse* por esa característica y comenzar a amarla, puesto que genera la risa compartida con el público. Es decir, burlarse de uno mismo permite liberarse de la tensión que provoca ocultar las insegu-

ridades y las transforma en fortalezas al sacar provecho de ellas y generar un efecto cómico. El humor genera además cierto distanciamiento, entendido como una perspectiva alejada del defecto o problema. Esta perspectiva nos permite observar las cosas con mayor objetividad. Es decir, el taller de *clown*, aun cuando no busca como objetivo la *curación*, ésta aparece como resultado adicional al crecimiento escénico del alumno.

Capacidad de juego

Cuando somos niños, somos libres porque podemos expresarnos sin los juicios que nos impone la sociedad; podemos manifestar nuestras emociones: llorar de malestar, mostrar nuestra frustración, hacer una rabieta y, por otro lado, también podemos saludar a un desconocido, sonreír a la gente en la calle e incluso bailar, cantar, saltar en público. Es decir, tenemos la libertad total de comunicar lo que nuestro espíritu siente, sin temor a ser juzgados por ello. La vida adulta nos exige un comportamiento serio, controlado, mesurado, bien articulado, guardar las formas. El alumno descubre en este taller la libertad que perdió en la vida adulta y se permite nuevamente jugar, mantener la mirada con alguien, desarrollar una complicidad profunda, inventar mundos fantásticos y ser libre. Esta capacidad de jugar me recuerda la sensación que produce la llegada de un hijo a la familia, ya que permite que los adultos vuelvan a jugar, a leer cuentos e imaginar los mundos del niño. Es una especie de renacimiento y en este curso el alumno de *clown* siente dicho renacer o ese redescubrimiento de sí mismo.

El placer

Una de las bases del *clown* es el goce. Uno puede observar en escena a un gran cantante con una técnica vocal impecable y una afinación perfecta. La experiencia de presenciar esa interpretación es muy satisfactoria. Si además de esa perfección el intérprete disfruta el sonido de su voz, el poder de las palabras que está cantando, vive con gusto el momento de estar en presencia del público, recibe los aplausos con alegría, todo eso hará de ella o él

un intérprete inolvidable. Esto no quiere decir que el placer sólo se traduzca en alegría. Pienso, por ejemplo, en un actor trágico que se regodea en el sufrimiento del personaje, en el poder del texto y la fuerza de su voz, ésa también es fuente de placer. En el taller de *clown* los alumnos deben mantenerse entretenidos a sí mismos y simplemente el hecho de divertirse mantiene al público interesado y dispuesto a seguir observando. El placer se descubre en el escenario y, en consecuencia, termina por permear todas las capas de nuestra vida. Este valor agregado, al ser distinguido por los alumnos, se vuelve un punto determinante para apreciar los beneficios de la técnica.

La risa

Aun cuando no todas las clases resultan hilarantes, en el peor de los casos los alumnos reirán más que en ningún otro momento del día. De hecho, es muy importante contar con un número de alumnos superior a diez –y menor a veinte–, porque esto garantiza que si uno sube al escenario tendrá un número importante de personas haciendo de público. El *clown* elabora a partir de la audiencia y si en el salón no hay con quien trabajar, los alumnos que están en escena no tiene retroalimentación. Aquellos que en determinado ejercicio hacen de espectadores aprenden al mirar al intérprete y también disfrutan enormemente riéndose de las tonterías de sus compañeros. La risa modifica y une a las personas en consecuencia, muchas veces los grupos que vivieron juntos un taller, terminan uniéndose o formando lazos que perduran más allá de las sesiones. La sensación general que produce un taller de *clown* tanto para los alumnos, como para mí como maestro, es de bienestar, relajación y gusto.

Manejo del público

La premisa de los ejercicios radica en el hecho de que si lo que estoy haciendo le está gustando al público, continúo, pero si no, entonces busco otra estrategia. En el teatro muchos actores, acostumbrados a la cuarta pa-

red, terminan por olvidar al público. El entrenamiento *clown* les recuerda que todo lo que se realiza en el escenario es para los espectadores y no para sí mismos. Para quienes no son actores, les beneficia al hacerlos mejores oradores, ponentes, profesores o líderes de un grupo. Pocas veces se entrena a las personas para medir que lo que hacen aburre a los interlocutores.

Pérdida de miedo al ridículo

Todos tenemos un miedo atroz a quedar en ridículo, ya que queremos proteger nuestro estatus y nuestro lugar en la sociedad. Nunca buscamos ser víctimas de la burla de otros. Sin embargo, en la vida estamos expuestos al ridículo. La diferencia estriba en que através del taller buscamos provocarlo y además, disfrutarlo. Aquel que queda en ridículo y se ríe de sí mismo, recupera su estatus, primero porque reconoce su fracaso ante los demás, lo cual es digno, y segundo, porque nos invita a reírnos con él, en lugar de ocultar y reprimir nuestra risa. Si uno como intérprete entiende eso, abre una puerta de libertad para sí mismo, para poder expresar ideas, sentimientos, fallas, sin temor a ser juzgado. Esta libertad del ser humano a equivocarse es el valor más grande que tiene el taller de *clown*.

En conclusión, el actor de teatro o la persona, cualquiera que sea su profesión, que se permita participar en un taller de *clown*, independientemente de ampliar su rango expresivo y enriquecer su dominio de la comedia, obtendrá el beneficio de conocerse mejor, amar sus debilidades, transformarlas en fortalezas, perder el miedo a fracasar y mostrarse tal como es.

II.2 La preproducción artística: diseño y adaptación

II.2.1 La adaptacion del texto de *Madre Coraje y sus hijos*

Iona Weissberg
Aline De la Cruz

Para escenificar *Madre Coraje y sus hijos* como pieza de teatro de revista, se decidió ubicar la obra en el México de la Revolución. Primero solicitamos a la actriz Stefanie Weiss que tradujera la obra del alemán al español. Con base en esa primera traducción, Juan Alberto Alejos llevó a cabo un tratamiento que lo ubicaba en nuestro contexto cultural. A partir de él, Alejos, el dramatugista Omar Mattar y las dos directoras trabajamos en cómo se integrarían a la obra el contexto local y el de la guerra de los Treinta años, y las líneas estéticas que se seguirían para la creación de los personajes.[23] La versión final de la traducción la realizó Juan Alberto Alejos.

Bertolt Brecht se manifestó en contra de la Primera Guerra Mundial desde sus inicios, y su antibelicismo se exacerbó aun más después de que sirvió al frente, pocos meses, en 1917. El joven dramaturgo se oponía a un régimen imperialista y simpatizaba con la izquierda alemana de la época –la cual veía cómo el conflicto bélico afectaba principalmente a los obreros y a las clases bajas, a quiénes se utilizaba como carne de cañón.[24] Desde entonces, su discurso pacifista quedó manifiesto en muchos de sus textos además de *Made Coraje y sus hijos*, como *Santa Juana de los Mataderos*, *Un hombre es un hombre*, *Arturo Ui* y *El que dijo que sí*.

[23] Cuando se llevó a cabo este proyecto, Juan Alberto Alejos y Omar Mattar recién habían terminado sus estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

[24] Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, pp. 113-120.

Madre Coraje y sus hijos se escribió en 1938 –poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. Se estrenó en Zurich en 1941, cuando Brecht se encontraba exiliado en los países escandinavos, y se presentó en Alemania por primera vez en 1949, después de haber sido revisada y modificada por su autor,[25] quien se basó en los eventos históricos de la guerra de los Treinta Años por su semejanza con la situación que había sufrido Alemania en la Primera Guerra Mundial, con la esperanza de que el público aprendiera algo de su presente a partir de su historia.[26] En 1938, la obra parecía profética, pero en 1949 se esperaba que el personaje encontrara alguna *anagnórisis*.[27] Como escribió Brecht en una pequeña nota en la revista *Theaterbeit*, en 1950, lo importante en la obra era mostrar cómo, después de todo lo sucedido, Coraje no había aprendido nada, al igual que el pueblo alemán.[28]

La guerra de los Treinta Años reventó en 1618 en la zona de Bohemia. Al ser nombrado emperador Fernando II, católico ferviente, la población protestante se rebeló. Esto fue el detonador de un conflicto aparentemente religioso que aprovecharon los monarcas europeos en favor de sus intereses políticos; principalmente, disminuir el poder de los españoles y consolidar las fuerzas calvinistas en la zona de Europa central, donde tuvieron lugar la mayoría de los enfrentamientos. Además de los principados alemanes, intervinieron en el conflicto Francia, España, Suecia, Dinamarca, los Países Bajos y Turquía. Los recursos que los gobernantes de estos países estaban dispuestos a utilizar para financiar las batallas y mantener a sus soldados pronto se agotaron, por lo que se alentó a cualquier mercenario a unirse a la batalla y obtener su *remuneración* saqueando civiles. Se estima que en la guerra de los Treinta Años fallecieron alrededor de 3.5 millones de personas y que la población de las zonas de batalla disminuyó entre un 35 y un 40 por ciento.[29] En la Primera Guerra Mundial murieron diez millones de soldados y 30 millones de civiles, si se calculan aquellos que fallecieron

[25] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 220.

[26] Frederic Ewen, *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*, pp. 314-315.

[27] John Willett, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 221.

[28] *Idem*.

[29] *De Re Militari, El Litoral*, 29 de junio de 2014.

por epidemias y hambrunas,[30] mientras que en la Segunda Guerra Mundial se calculan números inexactos que van de los 40 a los 65 millones de muertos.[31] Si bien *Madre Coraje y sus hijos* sucede en el siglo XVII, Brecht evidentemente alude a la devastación que había sufrido Alemania en la Primera Guerra Mundial y también plantea la obra como una advertencia sobre el conflicto bélico que estalló pocos meses después de que finiquitara la primera versión de la obra.

La guerra de los Treinta Años es un evento que se conoce poco en México. En comparación con el acontecer histórico de Alemania, en el que parecen abundar los conflictos que terminan con porcentajes apabullantes de la población, las directoras pensamos que la Revolución mexicana, una guerra interna que se dio con el fin de que campesinos y obreros obtuvieran mejores condiciones de vida, sin éxito,[32] funcionaría como una situación paralela para revisar cómo las condiciones sociales y económicas de los grupos marginados en nuestro país han cambiado poco a lo largo de nuestra historia: la riqueza del país sigue estando distribuida entre una minoría; la corrupción, el abuso de poder y los privilegios de la clase política generan cada vez más descontento en la ciudadanía; los campesinos viven en el abandono y el crimen organizado ha tomado el poder. Ubicar *Madre Coraje y sus hijos* en la Revolución mexicana nos permitía comparar la situación del México actual –el de principios del siglo XXI– con la de un siglo antes, de manera similar a los paralelismos que estableció Brecht entre la Alemania de las dos guerras mundiales y la del siglo XVII. Además, nos permitía revalorizar tendencias estéticas e íconos de nuestra cultura popular que suelen ser menospreciados por el *teatro de arte*. Por último, durante los años de la Revolución floreció el teatro de revista en nuestro país.

Para acoplar *Madre Coraje y sus hijos* al México revolucionario pedimos una nueva traducción del alemán al castellano a la actriz Stefanie Weiss. Sabíamos que esa primera traducción sufriría cambios, pero las existentes estaban escritas en un lenguaje rígido y sin sentido del humor, y trabajar con Weiss nos permitía incluir elementos de la Revolución desde una primera aproximación: utilizar expresiones locales, malas palabras o albures,

[30] *Idem*.

[31] Lucía Yarzabal, "Los muertos de la II Guerra Mundial", *El Nacional*, 28/02/2016.

[32] Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, p. 61.

por ejemplo. Después de que estuvo lista la traducción de Weiss, el dramaturgo Juan Alberto Alejos realizó una versión más local, a partir de la cual él, el dramaturgista Omar Mattar y las directoras nos abocamos a elaborar la última versión.

Para escribir la traducción final se leyeron varios libros sobre la Revolución mexicana, así como textos dramáticos del género chico, entre los que se pueden incluir *La revolución interrumpida*, de Adolfo Gilly, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, de Enrique Krauze, *A la sombra de la Revolución mexicana*, de Héctor Aguilar Camín, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *El país de la metralla*, de José Elizondo y *El teatro del género chico en la Revolución mexicana*, de Armando de Maria y Campos. La lectura de estos textos estaba dirigida a identificar las diferencias y similitudes entre los eventos históricos de Alemania y de México y, por otro lado, a conocer y distinguir las particularidades con las que se expresaban los personajes del teatro de revista y las líneas que seguían.

La revisión histórica la llevó a cabo principalmente el dramaturgista Omar Mattar. Su primera tarea fue seleccionar eventos de la Revolución en los cuales pudieran tener cabida las escenas de *Madre Coraje y sus hijos*, de manera similar a cómo Brecht las había ubicado en la guerra de los Treinta Años. El dramaturgo, el dramaturgista y las directoras establecimos primero una equivalencia entre la fuerzas protestantes, las cuales representaban ideas más modernas y rebeldes en el siglo XVII, y los ejércitos revolucionarios de Madero, Zapata y Villa. Así, las fuerzas de Díaz, los estadounidenses, los federales o los huertistas, representaron a los ejércitos católicos. Mattar presentó un cuadro sinóptico que incluía dos o tres eventos de la Revolución, en los cuales se podrían contextualizar cada escena de la obra de Brecht, y de entre ellos se siguió una línea histórica y geográfica que fuera congruente con la acción de la obra en Alemania (ver Cuadro 2).[33] Por ejemplo, se decidió iniciar la obra con la toma de Cuchillo Parado, en Chihuahua en 1910 y concluirla con el asesinato de Zapata, en Chinameca en 1919. Se incluyeron también eventos como la toma de Zacatecas, la convención de Aguascalientes y la entrada de los caudillos a la Ciudad de México.

[33] Este cuadro fue elaborado por Omar Mattar.

Un ejemplo de cómo se tradujeron los eventos históricos se puede ver en la primera escena, en la cual se explica el origen del sobrenombre de la protagonista. Según la traducción de la obra de Buero Vallejo, Coraje explica:

> *Madre Coraje*: Me llamo Coraje, Cabo, porque temiendo la ruina me vine desde Riga y pasé por el fuego de la artillería con cincuenta panes en el carro. Ya estaban criando moho, no había tiempo que perder y no tuve otro remedio.[34]

Mattar propuso contextualizar el origen del apodo de Coraje en la huelga de Río Blanco, en la que trabajadores textiles quemaron la tienda de raya de la familia Garcín en enero de 1907 y donde las mujeres fueron parte importante de la revuelta:[35]

> *Sargento*: ¿Por qué se llama Coraje?
> *Madre Coraje*: Ora verá, mi sargento. Pus resulta que cuando fue la balacera de Río Blanco, ya sabe cómo se puso bien fea la cosa, pus yo ahí tenía los manteles. Y en lo que era el este o el otro, que te disparo, que te muero, pus que yo me meto a la tienda de los Garcín, y les doy el vente a los manteles. ¡Y verá usté, que ni una bala me tocó! Pero qué chulada de tela me agencié porque, acá entre nos, lo suyo de cada quién, pus yo me traje lo que pude. Y luego de ahí ya me pusieron que la Madre Coraje. Que porque ni pa morir se me hacía agua la canoa, ¿cómo ve?[36]

Así se logró cumplir con la línea histórica que Brecht utiliza en la obra, trasladándola a otro entorno, pero sin alterar la trama ni las acciones de cada escena.

Después de decidir el evento histórico en el cual se ubicaría cada escena, el dramaturgo, el dramaturgista y las directoras definimos cómo se dibujaría cada uno de los personajes en el contexto del teatro de revista. Su lenguaje se moldeó en relación con algún estereotipo del teatro de revista o del cine mexicano de la época de oro. Para el personaje de Madre Coraje se pensó en una versión femenina del *peladito*, tomando en consideración

[34] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, p. 4.

[35] José Mancisidor , *Historia de la Revolución mexicana*, pp. 65-73.

[36] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Juan Alberto Alejos.

Cuadro 2

CUADRO HISTÓRICO COMPARATIVO DE MADRE CORAJE EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA			
	BRECHT	PROPUESTA DE O. MATTAR, DRAMATURGISTA	VERSIÓN FINAL
CUADRO 1	Primavera de **1624**. En la región de Dalarne, el mariscal de Campo Oxenstiern recluta tropas para su campaña contra Polonia.	**Nov 1910.** El General Toribio Ortega recluta tropas en Cuchillo Parado, Chihuahua, para luchar contra Porfirio. **Jun 1910.** Un general Villista recluta hombres en Nuevo León para tomar el cruce ferroviario de Zacatecas.	**Noviembre 1910**. El General Toribio Ortega está reclutando gente en Cuchillo Parado, Chihuahua, para luchar contra Porfirio Díaz. Ana María de los Miedos, cantinera y comerciante, mejor conocida como Madre Coraje, pierde a su hijo mayor.
CUADRO 2	**1625.** Madre Coraje sigue al ejército sueco por Polonia. Encuentra a Eilif en Walhof.	**1911.** En Anenecuilco, Morelos, Madre Coraje sigue a su *calpuleque* Emiliano Zapata y al Ejército Libertador del Sur.	**Mayo 1911**. En Chihuahua, el ejército del norte ha tomado Cd. Juárez. Madre Coraje reside entre las tropas de Pancho Villa.
CUADRO 3	Pasan tres años. Madre Coraje cae prisionera del regimiento finés.	**Febrero 1913.** Madre Coraje y los zapatistas caen prisioneros del Gral. Reyes, por órdenes de Huerta. **Noviembre 1912.** Madre Coraje es acusada de traición al Plan de Ayala.	**Febrero 1913**. Tenextepango, Morelos. Aprisionan a Zapatistas por órdenes de Huerta. Madre Coraje ha pasado dos años con la bola. Uno de sus hijos muere.
CUADRO 4	Tienda de Campaña de un capitán. Madre Coraje espera.	**Abril 1913.** Madre Coraje con los zapatistas en: *a*) Tenextepango, Mor. *b*) Jonacatepec, Mor. *c*) Espinazo, Coahuila.	**Marzo 1913.** Hacienda de Guadalupe, Coahuila. Carranza se ha declarado en contra de Huerta y está presto a tomar las armas.
CUADRO 5	Han transcurrido dos años. La carreta de Madre Coraje ha recorrido Polonia, Moravia, Baviera, Italia, para volver a Baviera **1631**. La victoria de Tilly en Magdeburgo le cuesta cuatro camisas de oficial.	Con Benjamín Argumedo: **Junio 1914**. La Revolución contagia a más estados. Madre Coraje atraviesa Zacatecas, Durango, Chihuahua, Coahuila, Zacatecas. **Abril 1915.** Celaya, las llanuras del Norte, la Sierra Madre Oriental, Celaya. **Abril 1914.** Veracruz, Tamaulipas, Nuevo León, San Luis, Veracruz.	**Junio 1914**. Zacatecas. Villa toma la ciudad. Argumedo no puede contra las tropas de la División del Norte comandadas por Felipe Ángeles y se retira con miles de bajas. Madre Coraje atraviesa las calles de la ciudad. Un soldado federal dinamita una casa para afectar a las tropas rebeldes: cientos de civiles mueren.

CUADRO 6	**1632.** Madre Coraje asiste al funeral del Mariscal Tilly, jefe de los ejércitos imperiales, en Ingolstadt, Baviera.	Frente a Zacatecas, Celaya o Veracruz, Madre Coraje asiste al funeral de Benjamín Argumedo. Corre el año **1915.**	**Octubre 1914.** Aguascalientes. Huerta ha huido del país y los jefes revolucionarios se reúnen a decidir quién gobernará México. Hay un aire de fiesta.
CUADRO 7	Apogeo de la carrera comercial de Coraje. Ella, el capellán y Catalina tiran de la carreta, con nuevas mercancías.	**1915 o 1916.**	**Diciembre 1914**. Guanajuato. Apogeo de la carrera comercial de Coraje. Villa y Zapata han entrado a la Ciudad de México. Eulalio Gutiérrez, presidente provisional, los recibe en Palacio Nacional.
CUADRO 8	Mismo año. Gustavo Adolfo, rey de Suecia, muere en la batalla de Lützen. La paz amenaza con arruinar a Coraje. Eiflif realiza una hazaña que termina sus días.	**Mayo 1915**. Carranza está por fin al mando del poder ejecutivo. La paz amenaza con arruinar el comercio. **Septiembre 1916**. La Convención de Querétaro es un éxito. **Marzo 1916**. Estados Unidos reconoce el gobierno de Carranza.	**Febrero 1916.** San Luis Potosí. Carranza ha hecho todo lo posible por aislar a Villa y a Zapata; uno al norte y el otro al sur del país. En su camino ha matado civiles, y quemado campos de maíz. Son tiempos de hambruna.
CUADRO 9	**Otoño 1634.** Coraje se encuentra en los Montes Fichtel, ruta de retirada del ejército sueco.	**1916**. Campamento improvisado del Ejército Soberanista Oaxaqueño. **1919**. Campamento del Ejército Arenista de Tlaxcala.	**Abril 1919.** Chinameca, Morelos. Zapata se verá con el Gral. Jesús Guajardo quien le ha ofrecido armas y hombres para la lucha.

Fuente: Elaboración Omar Mattar.

su condición social baja, su actitud irreverente, el doble sentido de su lenguaje y su interminable cháchara. El peladito icónico en el teatro de revista y en el cine mexicano es Cantinflas, quien desconcierta a su interlocutor para salir de apuros gracias a su ingenio y a su verborrea.[37] Aprovecharse de la confusión de las figuras de poder para librar inconvenientes también es un recurso utilizado recurrentemente por la protagonista, tal como se observa en la primera escena de la obra, cuando dos militares le piden sus documentos de identificación:

> *Madre Coraje:* Aquí tiene todos mis documentos, Cabo. Un misal entero, que es de Estrasburgo y quizá sirva para envolver pepinillos, y un mapa de Moravia; Dios sabe si algún día iré a parar allí, si no, no me sirve de un... comino, y acá está certificado que mi tordillo no tiene la aftosa. Lástima que se nos murió igual; costó quince florines, pero no fue plata mía, a Dios gracias. ¿Le bastan como documentos?
> *Cabo:* ¿Quieres tomarme el pelo? Ya te he de sacar tus mañas. Sabes que es menester tener licencia.
> *Madre Coraje.* Hable con un poco de decencia, y no les esté contando a mis hijos adolescentes que yo quiero tomarle sus pelos. Eso no se hace, y entre nosotros dos no existe nada. Mi cara honrada es licencia suficiente para el Segundo Regimiento, y si no sabe leer en ella, peor para usted. No voy a dejarme estampar un sello.[38]

En la versión de Juan Alberto Alejos que se presentó en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, siguiendo el lenguaje cantinflesco, los mismos parlamentos quedaron de la siguiente manera:

> *Sargento:* No te quieras pasar de lista, mujer, ¿dónde están los papeles?
> *Madre Coraje*: ¡Ah, qué lata da! Estos son todos mis papeles. Fíjese nomás, ésta es una Biblia…
> *Soldadera*: ¡Ay, diosito!
> *Madre Coraje:* No se me asuste ni se ande santiguando. Es una biblia pero del manifiesto comunista; ya sabe, que el capital, que los rojos y que la prole. Acá

[37] Armando de Maria y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, pp. 377-399.

[38] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, pp. 4, 5.

al Carlitos le gustaba la platicada. Ora en estos tiempos, todo el mundo anda por ai diciendo que el socialismo, que la revolución. Pero dígame, sargento, ¿cuántos se han echado enterita la biblia de los rojos?
Soldadera: ¿Usté sí?
Madre Coraje: Sí, pero para envolver mis aguacates que así maduran más rápido. Fíjese ora: éste es un mapa de la gran Tenochtitlán. ¿Ya vio cuánta agua? Luego van a andar diciendo que se les anda hundiendo la ciudad.
Sargento: Pa'andar en el desierto se necesita licencia. (*Al público*). Pregúntele a esos, si no.
Madre Coraje: En la brigada de Piedras Negras mi licencia es mi cara decente y si no la sabe leer, pus allá es su problema suyo de usté.[39]

Madre Coraje se abordó también desde el estereotipo de la china poblana y de su caricaturización en personajes como la India María.[40] Según la creencia popular, estas mujeres eran trabajadoras, ingeniosas, coquetas, y ejercían libremente su sexualidad,[41] al igual que Coraje, que tuvo a cada uno de sus hijos con un hombre distinto.

El hijo temerario de Madre Coraje, Elifgardo, se dibujó a partir de los roles representativos que dieron fama a la figura icónica de Pedro Infante, orgulloso, decidido y envalentonado. Su hermano, el Queso Oaxaca, más bonachón e ingenuo, siguió el modelo de los campesinos del teatro de revista, en particular los que aparecían en obras de José Elizondo como *Chin chun chan* y *El País de la Metralla*. Yvette, la prostituta de la obra, tomó como guía a las tiples de los números musicales de las revistas, pero el dramaturgo Juan Alberto Alejos sugirió también utilizar un estilo cabaretero contemporáneo, moldeando su lenguaje a partir de algunos travestis que actuaban en la Ciudad de México cuando se presentó la obra. El cocinero

[39] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Juan Alberto Alejos.

[40] María Elena Velasco de Eriche (Puebla 1940-2015), se desempeñó como vedette en el Teatro Blanquita y en novelas de radio. Este personaje cómico es una campesina que habla mal el idioma y frecuentemente sufre la segregación de las clases privilegiadas. La India María reflejaba al humilde del pueblo mexicano, discriminado y víctima del autoritarismo. Apareció en gran cantidad de filmes con los que ganó pronto la simpatía del público.

[41] Ricardo Pérez Monfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*, pp. 119-147.

se construyó teniendo como referente a Tin Tan, máximo representante del *pachuco*,[42] dicharachero, coqueto y de corte más urbano.

En el teatro de revista se hace burla de militares, campesinos y extranjeros, parodiando y ridiculizando los errores que cometen al hablar. Así, en la versión que se presentó, el lenguaje y la pronunciación de los militares, los campesinos y los norteamericanos tomaron como modelo a personajes de *El país de la Metralla* y de *Chin chun chan*, y de novelas como *Los de abajo*, de Mariano Azuela, quienes imtian con sorna el acento de campesinos, estadounidenses, *fifís* o chinos, como se puede ver en los siguientes parlamentos:

> *Eufrasia*: Estoy que ya reviento, Ladislao.
> *Ladislao*: *Pos* pide, si apeteces, un *misté*.
> *Eufrasia*: Mejor unos huesitos con café.
> *Ladislao*: ¡Si los de *Chamacuero* nos miraran!
> *Eufrasia*: ¡Con *tanta boca abierta* se quedaran!
> *Ladislao*: ¡Qué chula y qué *resuave* que te ves!
> *Eusfrasia*: ¡Tú a mí te me *ajiguras* un marqués![43]

Desde nuestro punto de vista, el Capellán representa la *voz ideológica* de los protestantes, pero la lucha revolucionaria estaba relacionada con problemas económicos y políticos, no religiosos. Por esta razón tomamos al Reportero como personaje que piensa y opina mucho, pero hace poco, que acompaña y sigue la guerra como testigo mas no como participante, y que se volvió una figura mítica en nuestro imaginario revolucionario. Los periodistas fueron quienes llevaron las noticias del levantamiento al

[42] Si bien la Real Academia de la Lengua Española lo define como "Dicho de una persona de habla y de hábitos no aceptados socialmente" o como una "jerga de maleantes, de jóvenes y, en general, de varones", [en línea], disponible en: <http://dle.rae.es/?id=RPYNJI9>, el Diccionario etimológico lo define como un vocablo proveniente del náhuatl "pachoacán, lugar donde se gobierna, quizá queriendo connotar que el pachuco gobierna algo (un burdel, un casino, o por lo menos, su casa)", [en línea]. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?pachuco>.

[43] José Elizondo y Rafael Medina, *Chin chun chan*, [en línea]. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3768/19868P96.pdf;jsessionid=B8216C9CF7145DF1A452FCD2B12DD464?sequence=1>.

escenario. En un principio, el Reportero se moldeó a partir de figuras icónicas que daban crónica de la revuelta mexicana, entre ellos John Reed y los hermanos Flores Magón, considerados precursores de la lucha por su fuerte crítica al régimen porfirista y por sus propuestas revolucionarias.[44] Ambos son personajes ilustrados dentro de un ambiente iletrado, quienes aunque se encuentran inmersos en un entorno bélico, mantienen su distancia frente a la barbarie. El Capellán tiene la idea de influir en la guerra mediante su elocuencia verbal desde el punto de vista religioso, mientras que el Reportero, en la adaptación de Alejos, deja su huella por medio de la crónica periodística.

> *Capellán*: Ya le he dicho que no soy leñador de oficio. He estudiado la cura de ánimas. Aquí mi talento y mi capacidad son indebidamente empleados para trabajos físicos. Los dones que recibí de Dios no llegan a evidenciarse en absoluto. Es una pena. Usted nunca me ha oído predicar. Soy capaz de sermonear de tal manera a un regimiento que les hago mirar al enemigo como a un rebaño de ovejas. Su vida les parece una media calza vieja y mal oliente, y con gusto la pierden, pensando en la victoria final. Dios me ha otorgado el don de la elocuencia. Abro la boca, y usted enmudece para toda la vida.[45]

En la adaptación para el público mexicano el mismo texto quedó de la siguiente manera, haciendo alusión a los hermanos Flores Magón:

> *Reportero*: ¡Ya le he dicho que cargar no es lo mío! Yo estudié para analizar las acciones de los hombres; y aquí sólo se desperdicia mi intelecto en trabajos mundanos. Usted no lo sabe, porque a duras penas conoce el papel sanitario, pero yo era un periodista reconocido. Escúcheme bien: yo creo en el amor y en la libertad, por eso di a conocer las injusticias de este país antes de que cualquiera se atreviera a hablar de ellas; se podría decir que yo inspiré esta Revolución. ¿Y de qué me sirvió? La gente se mueve sin pensar. Se mueven porque tienen hambre, pero no cabeza.[46]

[44] José Mancisidor, *Historia de la Revolución mexicana*, pp. 54-56.

[45] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, p. 46.

[46] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Juan Alberto Alejos [Inédita].

La estructura del texto de Brecht presenta una serie de viñetas o escenas independientes que cuentan la historia de cómo Madre Coraje pierde a sus hijos en la guerra. Brecht incorpora al principio de cada escena un breve prólogo que relata cómo ésta se desarrollará. También propone que la información aparezca como cartel o proyección en el escenario, de forma gráfica. Así, en la primera escena de la obra el público leería:

> *Primavera de 1624. En Dalarne, el Mariscal Oxenstiern engancha tropas para su campaña contra Polonia. La cantinera Anna Fierling, más conocida por el nombre de Madre Coraje, pierde a uno de sus hijos. La acción en la carretera cerca de la ciudad. Un Cabo y un Reclutador de tropas están allí tiritando de frío.*[47]

En la puesta en escena que se presentaría en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, estos letreros y otros comentarios se asignaron a un nuevo personaje, representativo tanto del teatro de revista como del cabaret: el Maestro de ceremonias. Su función era contextualizar las escenas, relatar lo que sucedería en ellas, alentar la participación del público y comparar los sucesos de la obra con la situación actual de México. Los textos del Maestro de Ceremonia se crearon en los ensayos: Artús Chávez improvisaba a partir de la información que Brecht da en sus prólogos, el contexto histórico de la revolución y eventos que sucedían en el acontecer actual del país. Comentaba, por ejemplo, que la casa de campaña que representaba al campamento villista como parte de la escenografía, no había costado los millones de pesos que se adjudicaban al escándalo de la Casa blanca del presidente Peña Nieto,[48] o invitaba a algún espectador al escenario a dar su opinión sobre la situación política nacional.

[47] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Buero Vallejo, p. 3.

[48] En noviembre del 2014, Aristegui noticias dio a conocer que la primera dama, Angélica Rivera, contaba con una residencia valuada en 7 millones de dólares en el barrio de Las Lomas. La *casa blanca* (como se le conoció) “fue construida a su gusto por Grupo Higa, una de las empresas que ganó la licitación del tren México-Querétaro, y que antes levantó obras en Edomex,” cuando Peña Nieto había sido gobernador de este estado. Disponible en: <https://aristeguinoticias.com/0911/mexico/la-casa-blanca-de-enrique-pena-nieto/m.>. [Consulta: noviembre, 2014.]

Para Brecht, incluir canciones y números musicales en las obras es uno de los medios principales para permitir al espectador detenerse y adquirir una actitud crítica. Como lo explica Walter Benjamin, las canciones de Brecht retardan la acción y opinan sobre las decisiones de los personajes.[49] Para la temporada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón se crearon corridos y chotis que pudieran identificar la obra con cualquier otra revista, y las letras se acomodaron al contexto mexicano. Por ejemplo, en la traducción de Buero Vallejo, la canción inicial de la obra dice:

Madre Coraje vende calzas
a fin de que mejor os marchen.
Con sus piojos y alimañas,
bagajes, tiros y cañón,
han de marchar a la batalla:
el buen calzado es condición.[50]

En la versión de Alejos se lee:

Ay, qué desgracia es andar piojoso
Cuando te mueres por un buen trago
Por eso vendo tepache y tequila
Mariguana y pulque adulterado.[51]

Por último, se sumaron referentes específicos que criticaban a los últimos gobiernos del país, y en particular al del presidente Enrique Peña Nieto, parodiando al *teatro documental*,[52] pero sobre todo, siguiendo la tradición del teatro de revista en el que se comentaba y se hacía mofa del

[49] Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 3, 4.

[50] Betrlot Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Buero Vallejo, p. 4.

[51] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Juan Alberto Alejos [Inédita].

[52] Patrice Pavis define al teatro documental como "una respuesta al gusto actual por el reportaje y el documento verdadero, al imperio de la comunicación, que inundan a las audiencias de informaciones contradictorias". Pavis continua escribiendo que "el teatro del documento es el heredero del drama histórico. Se opone a un teatro de pura ficción, considerado demasiado idealista y apolítico", *Diccionario del Teatro,* p. 451.

acontecer cotidiano en nuestro país. Al respecto, Radosavljević escribe que el *teatro documental* es un derivado del espíritu brechtiano ya que demuestra el poder que tiene de formar ideas y cuestionar las verdades que se asumen en la opinión pública.[53]

Tomando en consideración los eventos que se seleccionaron, el estereotipo que seguirían los personajes, y los elementos y lenguajes característicos del teatro de revista de la Revolución, Juan Alberto Alejos escribió una traducción a la que también le sumó un gran número de chistes políticos relacionados con el México actual, albures y palabras características de la jerga de principios del siglo xx. Además, imprimió al texto un ritmo ágil y escribió una versión propia de las canciones que Brecht incluyó en el texto original.[54]

Adicionalmente del trabajo dramatúrgico, la obra tomó de Brecht y de la revista los referentes a partir de los cuales se diseñaría la escenografía, el vestuario y la iluminación de la obra.

[53] Duška Radosavljević, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, p. 130.

[54] Si bien en la primera tanto el dramaturgista como las directoras contribuímos en los elementos que se incluirían en el texto final, la versión que se utilizó fue escrita por Juan Alberto Alejos, bajo cuya autoría se registró la traducción de la obra.

II.2.2 Preparación de los diseños y de la música

Iona Weissberg
Aline De la Cruz

Para diseñar la escenografía, el vestuario y la iluminación de *Madre Coraje y sus Hijos* se convocó a un equipo con el que las dos directoras habíamos trabajado anteriormente en *El Amante*, de Harold Pinter, y en *La Madriguera*, de David Lindsay Abaire: Sergio Villegas para el diseño de escenografía, Emilio Rebollar para el diseño de vestuario, Matías Gorlero para el diseño de iluminación y Mario Santos como compositor y en la dirección musical. Matías Gorlero renunció al proyecto en junio de 2014, cuando empezó el periodo de ensayos, por lo que convocamos a la iluminadora Xóchitl González, con quien trabajamos por primera vez. Ella se integró al proyecto en julio. Cabe mencionar que en este capítulo sobre la preparación de los diseños y la música no se analiza el proceso que se realizó para la iluminación.

Los procesos para definir los elementos visuales y la música de la obra fueron distintos, pero en todos los casos se inicaron los trabajos en febrero del 2014, ya que las dos directoras conformaríamos Brujas Producciones junto con Yoalli Malpica, y pediríamos a nombre de la compañía un estímulo a Efiteatro.[55] En la convocatoria para solicitar este apoyo se debe

[55] En la página web de la Secretaría de Cultura, Efiteatro se define como "Estímulo fiscal para los contribuyentes del impuesto sobre la renta que otorga el Artículo 226 Bis de la Ley del Impuesto sobre la Renta, con el fin de apoyar a los Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional. A través de Efiteatro, los contribuyentes que aporten a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional en México autorizados por el Comité Interinstitucional de dicho estímulo, pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación, aplicable contra el impuesto sobre la renta del ejercicio en el que se determine el crédito o poder aplicarlo en los diez ejercicios siguientes, hasta agotarlo". Disponible en: <http://cultura.gob.mx/gobmx/financiamiento/Efiteatro/>. A través de este programa, una compañía teatral puede recibir hasta $2,000,000 o hasta el 10 por ciento del ISR declarado el año anterior de un organismo privado. El monto se considera como parte del pago del ISR del año en curso. Para recibir el estímulo del programa, se solicita un

definir cuál será el concepto de la puesta en escena, de la escenografía, del vestuario y de la musicalización, por lo que era necesario que formuláramos una idea común entre todos los involucrados, como punto de partida y que la desarrolláramos al menos parcialmente en cada una de las áreas.

Para comenzar, los diseñadores leyeron el texto original y las primeras versiones de la traducción. También atendieron a dos lecturas con el elenco con distintas versiones de la traducción. A partir de la primera lectura, las directoras llevamos a cabo varias juntas de producción con los diseñadores y el compositor para ir definiendo los conceptos y los diseños preliminares que se entregarían para solicitar el apoyo de Efiteatro. En estas juntas participaron también los productores ejecutivos, que formaban parte del equipo de producción de teatro UNAM (Ricardo de León y Andrea Poceros), la productora general (Yoalli Malpica), el diseñador gráfico (Rogelio Valdés) y los asistentes de dirección y producción (Aurora Gómez Meza, Omar Saavedra y Mónica Campos), además del dramaturgo y el dramaturgista. A pesar de que las juntas de producción en ocasiones resultaban largas y cansadas, era importante que todos estuvieran al tanto de lo sucedido en cada área y en cómo cada decisión se relacionaba con el trabajo de todos. Por ejemplo, Emilio Rebollar requería saber si se utilizarían micrófonos lavalier o de cabeza para adaptarlos al vestuario y Mario Santos requería saber dónde se ubicarían los músicos en la escenografía.

En las juntas de producción se revisaba el concepto general de dirección, se analizaban referentes visuales y musicales para cada área de trabajo, y se examinaba la concreción de los diseños a través de dibujos, maquetas y grabaciones de audio. Éstas se llevaron a cabo tanto en el periodo de preproducción de la obra como en la etapa de ensayos, mientras se realizaban los elementos de escenografía, vestuario y utilería. Además de presentar los diseños y la música a todo el equipo, durante las reuniones se estudiaban presupuestos y tiempos de entrega de cada área, se definía quiénes serían los realizadores y se planteaban las necesidades, los ajustes y las modificaciones surgidas durante el proceso.

En todas las áreas de diseño trabajamos a partir de los conceptos que maneja Brecht tanto en sus obras como en sus escritos teóricos y de los ele-

---

apoyo que es posteriormente analizado por un Consejo de Evaluación ya que en el programa sólo se autorizan $50,000,000.

mentos característicos del teatro de revista de la Revolución. Desde la perspectiva visual, para la escenografía, esto incluiría grandes telones para las distintas escenas, y vestuarios coloridos y folclóricos. En la música, la idea era incluir algunos elementos de la composición original que Paul Dessau realizó para la obra de Brecht, con canciones típicas mexicanas como corridos, chotis y paso-doble.

Los medios visuales y musicales de la revista, que siguen una línea costumbrista,[56] se combinarían con elementos contemporáneos que estarían fuera de contexto en el México de la Revolución para generar cierta extrañeza o desapego irónico en el público y con ello comparar los dos momentos históricos –el de la Revolución y el del México del siglo XXI– a partir de nuestra propia interpretación de la propuesta de Brecht:

> Lo que realmente importa es ver como estas viejas obras juegan históricamente, y esto significa contrastarlas poderosamente con nuestro tiempo. Porque solamente es contra el contexto de nuestro propio tiempo que su forma emege como una forma vieja, y sin este contexto dudo que siquiera puedan adquirir alguna forma.[57]

Sirvan como ejemplo de esta contextualización a la época actual, la carreta de Madre Coraje, hecha a partir de un automóvil destartalado; la confección de los vestuarios con telas sintéticas y la utilización de objetos de plástico para la utilería.

[56] El *costumbrismo* hispanoamericano exaltó las raíces regionales de cada país a partir de retratar sus costumbres, imponiendo en las formas europeas contenidos locales. Los personajes y las situaciones frecuentemente se ubicaban en el campo o en pequeños pueblos, contrastando con la vida occidentalizada de las ciudades. El *costumbrismo* también lideró los primeros intentos latinoamericanos de ficción histórica pensada para un mercado popular. Brian Hamnet, "Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana, 1840-1900", [sp].

[57] En el original: "What really matters is to play these old works historically, which means, setting them in powerful contrast to our own time. For it is only against the background of our time that their shape emerges as an old shape, and without this background I doubt if they could have any shape at all." Bertolt Brecht, *The Messingkauff Dialogues*, p. 57.

Foto 4



El Reportero, el Sargento y Elifgardo sentados en huacales de plástico frente a la casa de campaña fabricada con lonas publicitarias, en la escena 1.2. Foto: Sergio Villegas.

Foto 5



Carreta de Madre Coraje durante la toma de Zacatecas en la escena 2.5. Foto: Ernesto Muñiz.

Para transmitir a los diseñadores el concepto visual que queríamos lograr, tanto Aline como yo hicimos una exploración de imágenes de las obras de Brecht realizadas por el Berliner Ensamble;[58] de fotografías de la Revolución mexicana y del teatro de revista de la época, y de trabajos de pintores de la época. También revisamos la música original de Dessau en videos de producciones estadounidenses, inglesas y brasileñas, debido a que no teníamos a nuestra disposición las partituras.

Las imágenes y la música se compartieron con los diseñadores, tratando de especificar los aspectos o momentos de la obra que relacionábamos con cada una de ellas. Las fotografías y las pinturas nos servían para presentarles una idea de cómo imaginábamos los elementos visuales. Ellos, a su vez, respondían mostrándonos otras imágenes y dibujos. Éstas podían evocar la obra en general o algún momento, elemento o personaje específicos. A partir de nuestras pláticas y discusiones sobre los referentes visuales y sobre las necesidades técnicas y logísticas de la obra, se definieron los diseños finales.

Diseño de escenografía

Para elaborar la escenografía, el primer elemento que planteamos las directoras a Sergio Villegas fue la utilización de telones de fondo para cada escena, como se hacía en la revista durante la Revolución. Éstos funcionarían también como una *traducción* de las proyecciones y los letreros que Brecht sugiere utilizar en el teatro –a partir de su colaboración con Piscator. Al respecto, Walter Benjamin describe las proyecciones en las obras de Brecht como un *gestus* escenográfico que Neher[59] incorporó en los diseños de sus obras para conseguir el *verfremdungseffekt.* Las proyecciones y los letreros, según Benjamin, funcionan inclusive como comentarios o notas a pie de página:

[58] Compañía de teatro que fundaron Brecht y su mujer, Helene Weigel, en 1949.

[59] Caspar Neher (1897-1962) fue un diseñador alemán, cercano a Brecht desde sus primeros trabajos. Neher diseñó la mayoría de sus obras.

> Las proyecciones de Neher en los momentos de 'cambio' funcionan más como carteles que como parte del decorado. El cartel es un elemento constitutivo del teatro 'literarlizado'. Literalizar permite irrumpir la 'representación' con una 'formulación'; concede al teatro la posibilidad de relacionarse con otras instituciones relacionadas con las actividades intelecutales. Estas instituciones (o medios de comunicación) incluyen libros. 'Las notas a pie de página y el hábito de voltear para revisar algún punto, necesitan introducirse también en la dramaturgia'.[60]

Hoy día es común utilizar proyecciones y videos en una puesta en escena, por lo que el público no se extraña al verlos; los integra en la totalidad de la obra sin que llamen particularmente su atención. Al respecto, Balme explica que en la cultura contemporánea, dominada por la intermedialidad, el espectador está predispuesto a percibir cada medio de comunicación de forma diferente y aceptar simultáneamente mensajes mezclados.[61] Los telones escénicos, por el contrario, se consideran anacrónicos y sobresalen por su carácter extemporáneo. Las directoras, junto con el escenógrafo, decidimos imprimirlos en vez de pintarlos a mano para establecer un *guiño* que los diferenciara de los utilizados en el teatro de revista de la Revolución. Los telones también cumplían la función de ilustrar en dónde tenía lugar la escena: Chihuahua, Zacatecas o Ciudad de México.

Las directoras sugerimos tres estilos distintos que podrían utilizarse en las impresiones como referentes: el primero consistía en emular paisajes de pintores costumbristas mexicanos como José María Velasco,[62] Eugenio

[60] En el original: "Neher's back projections for such 'turns' are far more like posters than stage decorations. The poster is a constituent element of 'literarized' theatre. Literarizing entails punctuating 'representation' with 'formulation'; gives the theatre the possibility of making contact with other institutions for intellectual activities. These institutions (media) even include books. 'Footnotes, and the habit of turning back in order to check a point, need to be introduced into playwriting too'', Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 7.

[61] Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène*: *Staging Theatre Today.* Capítulo 8: Media on the stage – Working Hypothesis. [Kindle].

[62] Velasco (1840-1912) fue un paisajista mexicano, nacido en el Estado de México. Además de su destacado trabajo como pintor, estudió en la Academia de Medicina y formó parte de la Sociedad mexicana de Historia Natural. Fue uno de los primeros artistas costumbristas de nuestro país. Carolina Romero, "José María Velasco: el pintor mexicano que he-

Landesio[63] y el Dr. Atl,[64] de forma que se lograra un comparativo entre el México actual y el México de antaño; el segundo consistía en dibujar los paisajes imitando el estilo de los grabados de José Guadalupe Posada y el tercero proponía utilizar fotografías de la época, como las que constan en el archivo Casasola.

La obra requería, además, ciertas piezas específicas para que se desarrollara la acción de varias escenas, tales como un campamento militar, una fiesta de pueblo, una capilla y una ranchería. Para estos componentes escenográficos, que debían entrar y salir del escenario, las directoras sugerimos incluir objetos contemporáneos, incongruentes con la época de la Revolución. Concretamente, se propuso que el campamento militar se refiriera a las casas de campaña que se utilizan en los plantones del Zócalo capitalino, tal como se ve en la fotografía 4; que la ranchería se construyera con materiales industriales como asbesto y cartón y que en la fiesta en la que se celebra la Convención de Aguascalientes se usaran mesas y sillas de aluminio. Como ya se dijo, la utilería debía seguir esta misma línea: cajas de plástico en vez de guacales de madera, latas de refresco, etcétera.

El elemento central de la escenografía era –siempre lo es en esta obra– la carreta de Madre Coraje, con la que atraviesa, en el original de Brecht la Europa Central, y en nuestra versión México, del Norte al Sur. Insistimos en que ésta nos remitiera a los recolectores de fierro viejo y ropavejeros que venden colchones y aparatos eléctricos, por lo que queríamos usar un camión de redilas o algo similar. La carreta, además, debía alojar la cantina de Madre Coraje.

---

mos olvidado", [en línea]. *Cultura Colectiva*, 10 de julio de 2017, disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/obras-de-jose-maria-velasco/>.

[63] Eugenio Landesio (1810-1879) nació en Italia y emigró a México en 1855. Fue el precursor de la escuela mexicana de paisaje. Retrataba principalmente los valles y volcanes del territorio nacional. MUNAL - Portal para maestros, disponible en: <http://munal.mx/educacion/assets/images/landesio/elvallelandesiobachillerato.pdf>.

[64] Gerardo Murillo o Dr. Atl (1875-1964) nació en Guadalajara y favorecido durante su juventud por el régimen porfirista, viajó a Europa asimilando fuertes influencias de los paisajista nacionales, del neoimpresionismo y del fauvismo. Eugenia Pérez Olmos, fragmentos de "El excéntrico Dr. Atl", *Relatos e historias en México*, núm. 99, noviembre de 2016, disponible en: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/dr-atl-un-artista-indomable>.

Foto 6



Coronel carrancista y sus soldados amenazan a una campesina en la ranchería (escena 2.9). Foto: Sergio Villegas.

Además de lo anterior, buscábamos que el escenario estuviera dispuesto de tal manera que los actores se pudieran comunicar directamente con el público para que éste formara parte del espectáculo, como se hace en el teatro de revista y como lo propone Brecht. Siguiendo a este último, también queríamos obviar toda la maquinaria escénica: que se vieran las luminarias, los técnicos y los actores cambiándose de vestuario.

Sergio Villegas, después de revisar el texto, la adaptación y las imágenes que le mostramos, y una vez que se reunió con los otros diseñadores, propuso utilizar un giratorio de dos anillos para acentuar los traslados de Madre Coraje en su carreta y un piso que simulara varios caminos o carreteras de lodo. Para establecer una relación más cercana con el público, agregó un proscenio que extendía el escenario hacia la sala del Juan Ruiz de Alarcón y unas escaleras. Sergio previó que realizar un telón para cada escena sería excesivamente costoso por lo que sugirió utilizar algunos paisajes en más de una escena e ir componiendo los distintos cuadros con lienzos de distintos tamaños. Para evidenciar los aparatos eléctricos, incluyó un andamio que enmarcaba el proscenio y en el cual podrían colgarse las lámparas que debían iluminar el proscenio a ojos vista del público.

En la carpeta que se entregó para recibir el estímulo de Efiteatro, Sergio definió su concepto de la escenografía de la siguiente forma:

> La escenografía de *Madre Coraje y sus hijos* utiliza al teatro Juan Ruiz de Alarcón como su contenedor principal, y sus estructuras, mecanismos y paredes están expuestos. Sobre el piso se instalará un anillo giratorio doble que permitirá cambios de utilería y permitirá el viaje de la carreta de Madre Coraje. El piso tendrá un acabado de lodo con las huellas de la carreta por doquier, y la carreta será una interpretación contemporánea, así como el resto de la utilería. Fotografías del México en época de la Revolución, impresas como grandes telones, servirán como trasfondo para las diferentes escenas. La orquesta se situará en la parte posterior del escenario, sobre su propio escenario, enmarcada por una armadura de aluminio con luces. La misma armadura se repite en el proscenio del teatro, produciendo un efecto de dos escenarios simultáneos.[65]

[65] Sergio Villegas, Carpeta de Efiteatro.

Y se incluyeron las siguientes imágenes:



Foto 7

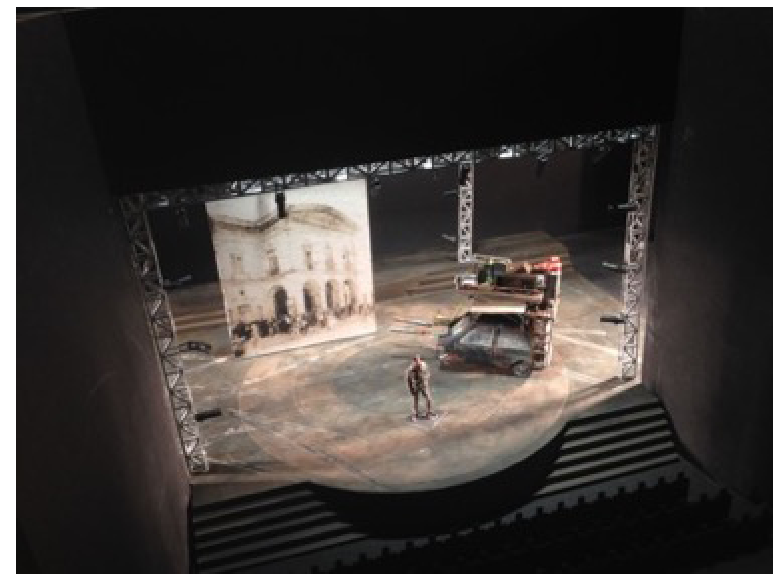


Foto 8



Maqueta inicial de *Madre Coraje y sus hijos*. Escenografía y fotos: Sergio Villegas.

Después de entregar los diseños preliminares para la carpeta de Efiteatro se continuó trabajando con la escenografía. Como se dijo, debía considerarse un espacio para la orquesta, ya que la música se tocaría en vivo. Mario Santos, el compositor y director musical de la obra, recomendó situar a los músicos al fondo del escenario, para lo cual Sergio agregó unos practicables distribuidos a lo ancho del fondo del escenario. Al temer que la presencia de los músicos durante todo el transcurso de la obra, incluidos los momentos en los que no participaban, podía ser complicada y fastidiosa para ellos, sugirió imprimir los telones en una tela parcialmente transparente e incorporar un telón delante de la tarima de la orquesta. De esta manera, los músicos aparecerían en escena sólo cuando se les iluminara.


Foto 9



Telón iluminado por atrás. Al fondo pueden verse los músicos, al frente Madre Coraje y sus tres hijos cantan la “Canción de Madre Coraje” en la escena 1.1. Foto: Daniel González.

Foto 10



Telón de fondo sin iluminar a los músicos en la escena 1.1, Catalina trata de apagar la "paloma". Foto: Daniel González.

La idea de componer cada cuadro con varios telones de diversos tamaños –como se muestra en las imágenes que se entregaron en la carpeta de Efiteatro– no convencía a las directoras ya que en esta composición se diluía la referencia al teatro de revista, pero como ya se dijo, Sergio temía que el presupuesto fuera insuficiente para imprimir los telones de todas las escenas que se requerían. Tal fue el caso. Los productores ejecutivos cotizaron la realización del giratorio, los telones y el piso para revisarlos en una junta de producción y el dinero con el que contábamos era insuficiente. Lo más caro era construir los practicables necesarios para que el piso del teatro y el giratorio estuvieran al mismo nivel, por lo que se tomó la decisión de eliminarlos, tal como puede verse en las siguientes imágenes, aunque esto limitara el movimiento de la carreta.

Foto 11

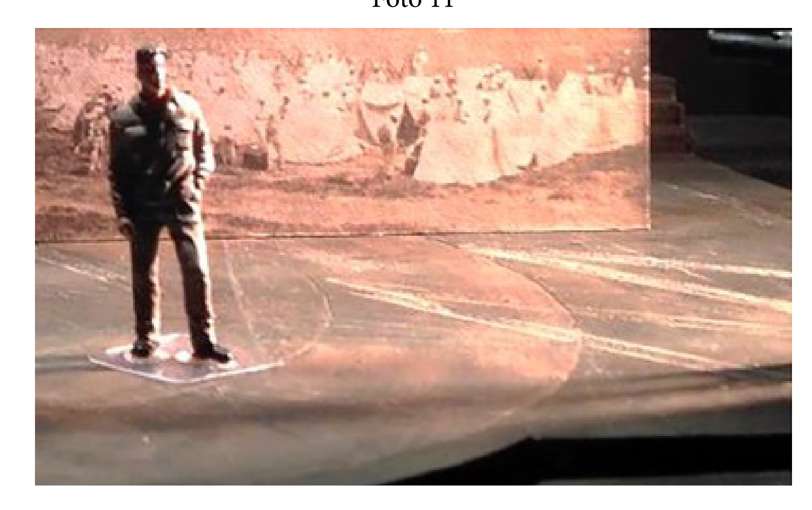
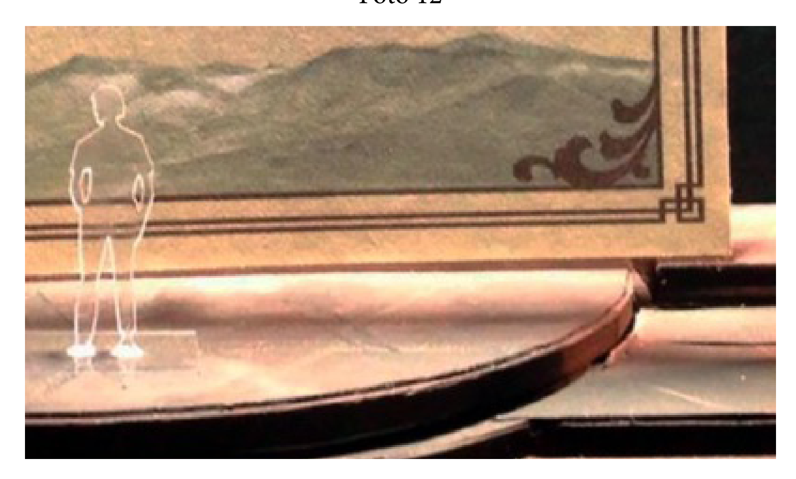


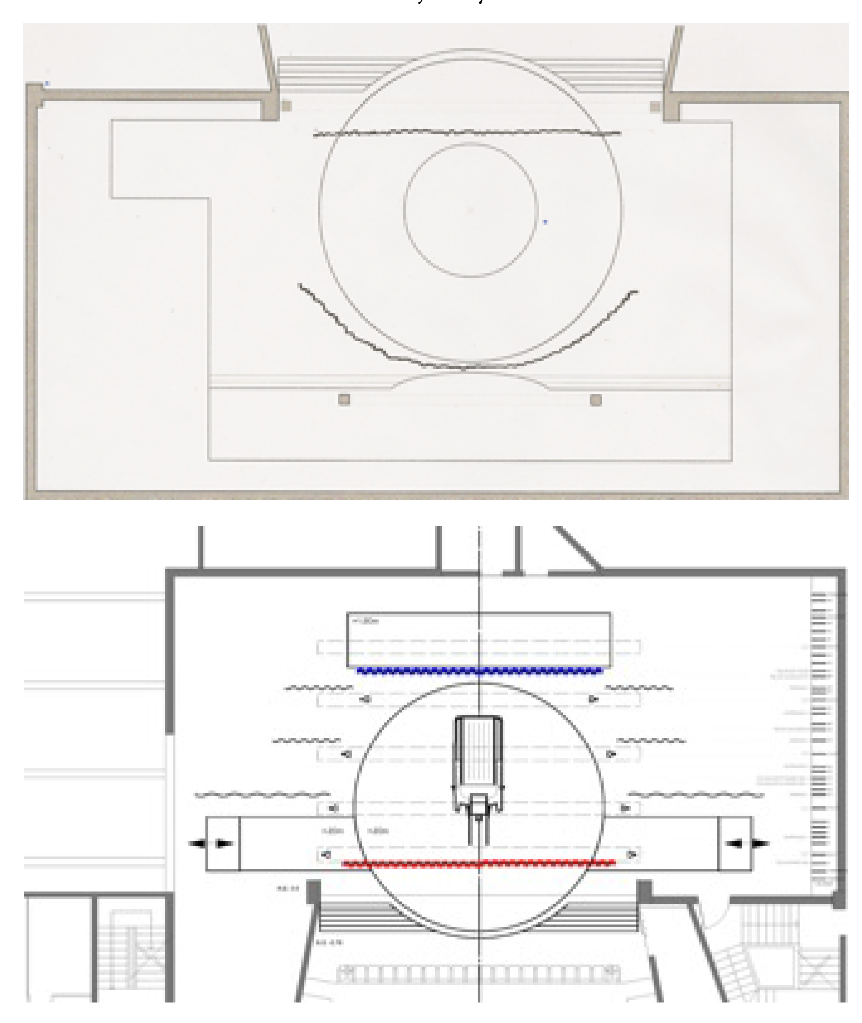
Foto 12



Detalles del piso de la primera y la segunda maquetas, respectivamente. Fotos: Sergio Villegas.

Para disminuir el costo de los telones decorativos se aforaría el teatro con telones negros, disminuyendo así los metros que debían imprimirse. En las imágenes que se muestran a continuación puede observarse el plano de piso de la primera escena antes y después de las modificaciones. Los telones y las piernas están marcados con líneas en zig-zag.

Dibujos 1 y 2



Plano de piso de la escena 1.1 de *Madre Coraje y sus hijos*, en su primera versión y en su versión final. Dibujos: Sergio Villegas.

Con estos elementos y con la carreta, había que imprimir un carácter particular a cada escena, distinguir su ambiente, su espacio geográfico y el paso del tiempo. Además de los telones, se había diseñado una pequeña construcción con dos frentes, que fungía como capilla del lado izquierdo del escenario y se trasladaba con el giratorio para aparecer del lado derecho

Foto 13

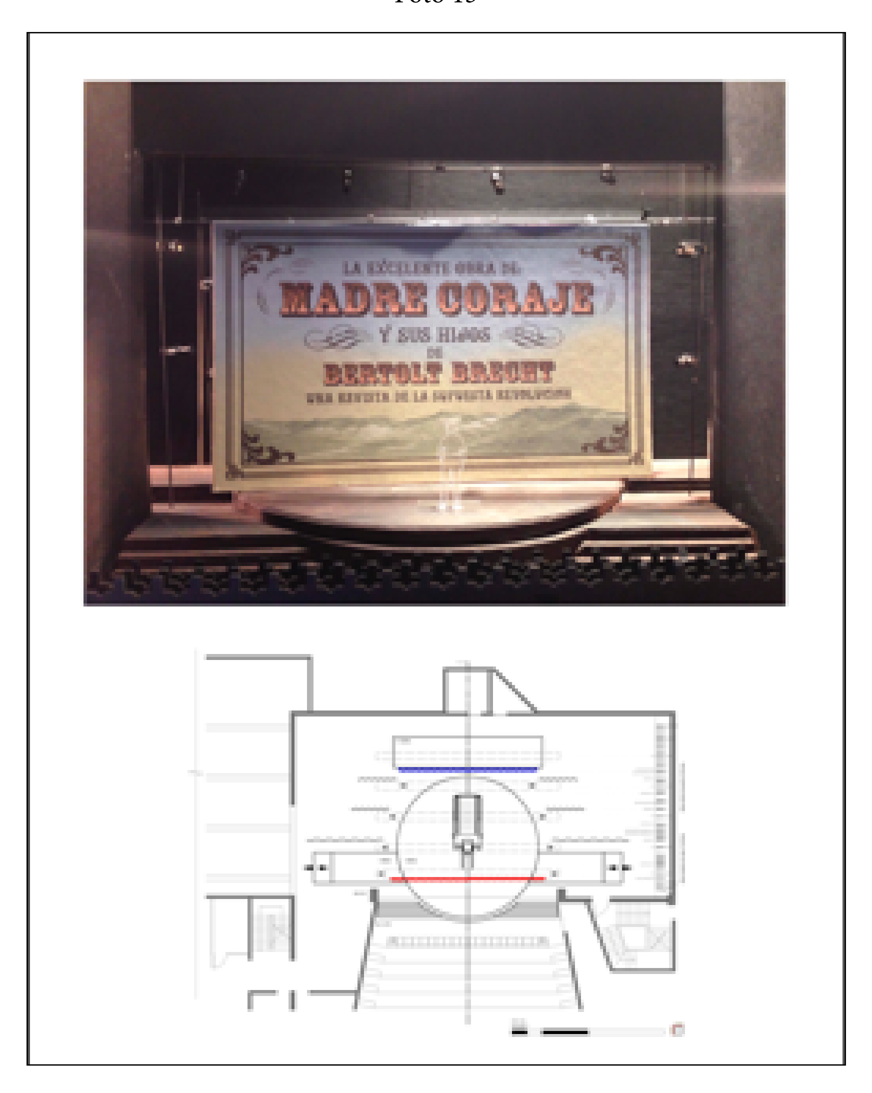


Foto 14

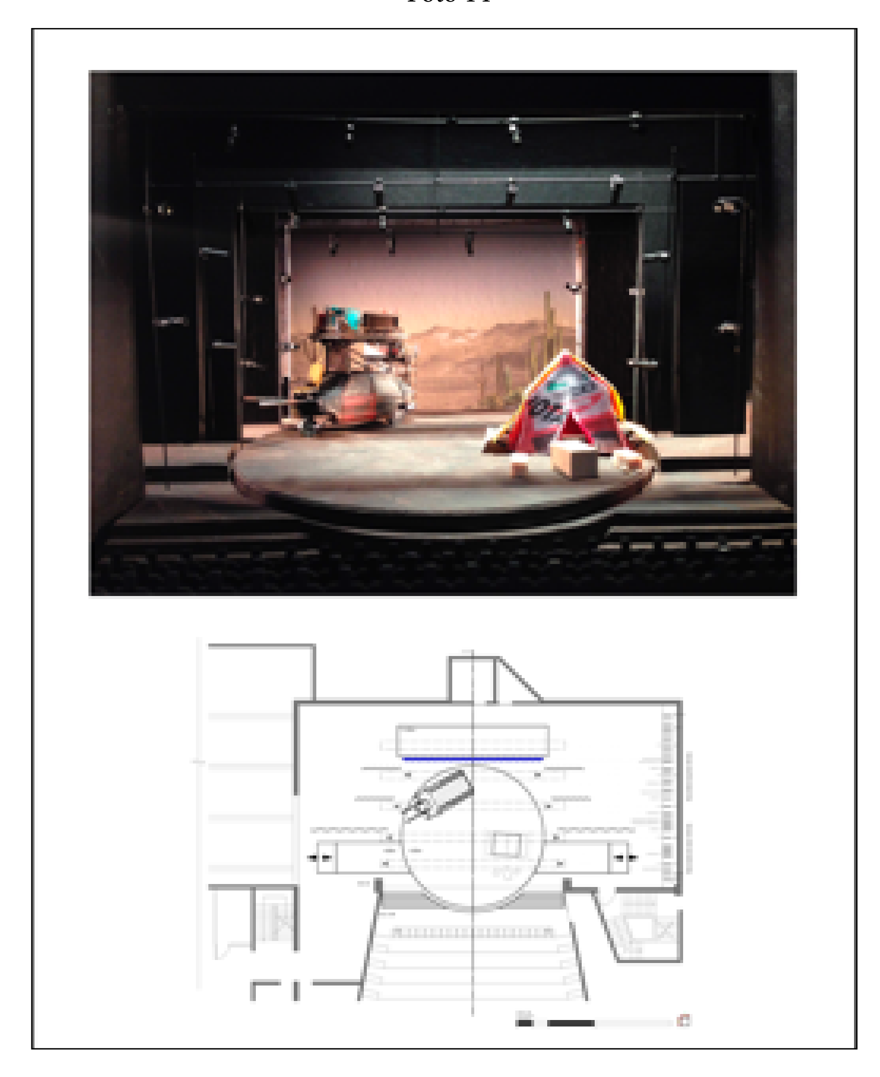


Foto 15

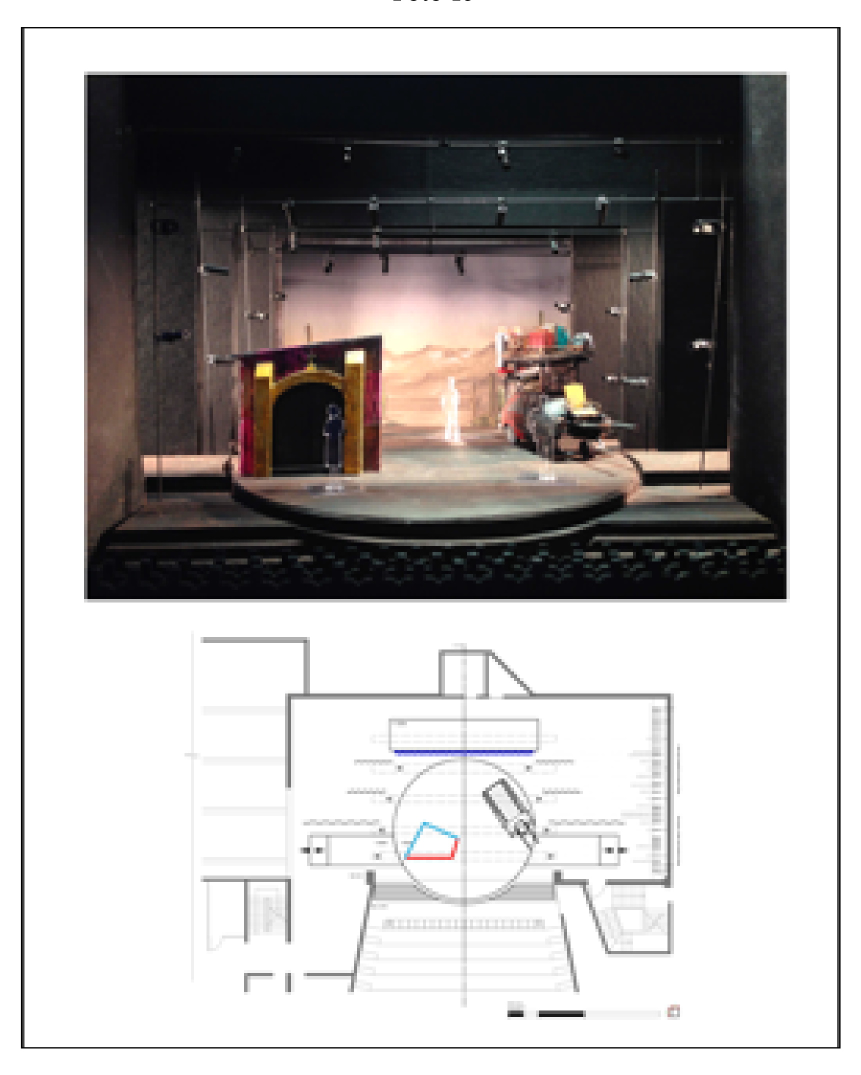
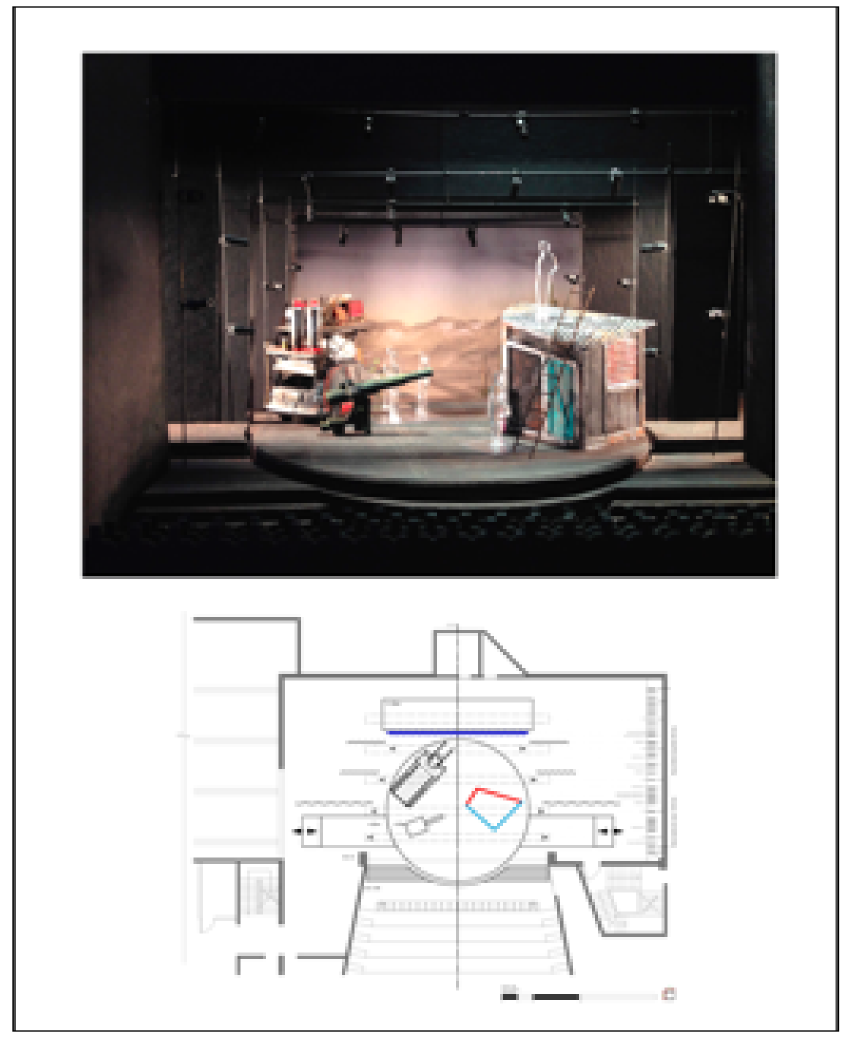


Foto 16



Fotos y plano de piso de la maqueta final de la obra, como se usaron en el *storyboard*: el telón de inicio, la casa de campaña de la escena 1.2, la capilla de la escena 2.8 y la ranchería de la escena 2.9. Fotos y escenografía: Sergio Villegas.

como ranchería en las dos penúltimas escenas de la obra, una casa de campaña armada con lonas de partidos políticos para la escena 1.2 y mesas y sillas de aluminio para celebrar la toma de Aguascalientes.

Sergio, Aline y yo nos reunimos frente a la maqueta para definir cómo utilizar los elementos de forma que cada escena adquiriera un carácter particular. En esta reunión, que se dividió en dos sesiones, de dos a tres horas cada una, también se decidió dónde y cómo colocar la carreta a lo largo de la obra. También distinguimos los momentos en que se requería algún otro elemento; así, se decidió integrar un pequeño cañón y un tendedero en la escena 3 y resolver la "celebración" de la convención de Aguascalientes con todo el elenco. Definir como funcionaría cada escena fue fundamental para trazar la obra antes de que llegara la escenografía y para facilitar el avance de los ensayos técnicos, ya que como se verá más adelante, la mayoría de los movimientos de escenografía y tramoya se diseñaron y se escenificaron con asistentes y técnicos, lo cual evitó desgaste a los actores.

Diseño de vestuario

En un principio las directoras habíamos planteado confeccionar los vestuarios reutilizando ropa de segunda mano. El diseñador Emilio Rebollar se oponía a esta idea ya que pensaba que sería caro, complicado e inadecuado para el mundo que se esbozaba en la obra. Él proponía trabajarlos a partir de una línea folclórica –muy popular en el teatro de revista de principios del siglo xx, como el de *Las Musas del País* y *Chin Chun Chan*– y sumar el carácter contemporáneo en las telas y en algunos de los accesorios. A pesar de eso, insistimos en seguir nuestra idea original. Hicimos una exploración de diseños de moda contemporáneos realizados a partir de retazos de otras vestimentas y lo que las directoras pudimos ver fue que resultaban demasiado sofisticados y contemporáneos, incongruentes con el resto de la producción. Después de revisar varias posibilidades, cedimos a la propuesta de Emilio: trabajar la línea

tradicional de la indumentaria de la época de la Revolución a partir de imágenes tanto de teatro de revista como de fotografías de la lucha armada, e implementar elementos contemporáneos.

Con Emilio Rebollar también se trabajó a partir de fotografías de la Revolución, de grabados de José Guadalupe Posada y de imágenes del teatro de revista. A estos se sumaron como referentes los personajes del cine mexicano en quienes nos habíamos basado para la traducción de la obra con el dramaturgo Juan Alberto Alejos y con el dramaturgista Omar Mattar.

Emilio diseñó primero los vestuarios de Madre Coraje y de sus hijos Elifgardo, Queso Oaxaca y Catalina; el primero, representado con ropa norteña y el segundo con camisa y calzón yucateco. A Catalina se le asignó un vestido similar al de su madre, pero más viejo y gastado. Para el periodista revisamos fotografías del reportero estadounidense John Reed pero también lo imaginamos como un profesor universitario y al Maestro de ceremonias se le proporcionó un traje azul turquesa, de poliéster, con encaje y corbatín de moño. Emilio describió su trabajo en la propuesta que se entregó a Efiteatro de la siguiente manera:

> Partiendo del punto de vista de que Brecht se aparta de cualquier intención de crear la ilusión de que el acontecimiento teatral se asemeje a un hecho natural, validándolo más bien como un hecho de ficción constituido a través de la materialidad del cuerpo del actor, representando un personaje en circunstancias muy precisas, en un espacio poético teatral, queremos con el diseño de vestuario de Madre Coraje, hacer una recreación histórica situándolo en la época de la Revolución mexicana, en cuanto a forma y siluetas se refiere, pero creando una ficción a partir de hacer rupturas visuales agregando elementos completamente contemporáneos, ya sea en los materiales a utilizar como en los accesorios y elementos decorativos para la realización de dichos vestuarios, formando así el universo de esta puesta.[66]

[66] Emilio Rebollar, Carpeta de Efiteatro.

Se incluyeron, entre otros, los siguientes bocetos:

Dibujo 3



Dibujos del vestuario: Madre Coraje, Catalina, Elifgardo, Oaxaca, Reportero, Yvette Putié, Cocinero, Zapatitsta, Villista, Tuerto. Dibujos: Emilio Rebollar.

Más adelante, Emilio mostró los diseños faltantes: los de algunos campesinos y soldados –villistas, zapatistas y federales–, los de las Adelitas, los de las tiples que acompañaban a Yvette en la canción de la Fraternité y dos cambios de vestuario más para Alejandra Ley (Madre Coraje). También mostró ejemplos de las telas que se podrían utilizar; fue ventajoso que en su mayoría eran de fabricación sintética o de manta, ya que estos materiales suelen ser económicos. También se revisó la zapatería y la bisutería de la obra.

En cuanto a las observaciones que se hicieron sobre los primeros diseños, se cambió el color de la camisa de Oaxaca de rosa a amarillo para no

repetir los colores que vestía Coraje y se decidió utilizar una camisa de un color más vivo para Elifgardo. Parecía algo gratuito vestir a Yvette de verde como se mostraba en el primer diseño y, en virtud de que su personaje pretendía ser de origen francés, se le asignó un vestuario azul, blanco y rojo, como la bandera de este país. Así, se adjudicó al vestuario de Catalina un color verde oscuro, apagado, como si quisiera pasar desapercibida.

Foto 17



Vestuarios de Madre Coraje, Oaxaca, Catalina y Elifgardo en la escena 1.1. Foto: Ernesto Muñiz.

Se había comentado con Sergio Villegas que era necesario que todo el elenco participara en la celebración de la Convención de Aguascalientes para crear un ambiente de fiesta, pero el texto especifica que afuera del teatro dónde ésta tuvo lugar, esperaban las mujeres a que los hombres salieran: "*Madre Coraje* (*al Reportero*): Oiga, yo que usté, no me hacía muchas ilusiones con esas. Nomás están esperando que salgan sus soldados de ahí dentro y usté sólo les sirve de entretenimiento".[67] No era congruente tener

[67] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, trad. de Juan Alberto Alejos, [inédita]. Véase Anexo 1, acto II, escena 3.

Foto 18



Madre Coraje con Yvette Puttié y el Viejo Coronel en la escnea 1.3. Foto: Ernesto Muñiz.

Foto 19



Actores vestidos de Adelitas en la escena 2.6. Foto: Ernesto Muñiz.

más hombres en escena que el Reportero, así que el elenco completo participó como Adelitas y Emilio confeccionó para los chicos de la compañía unas faldas y unas trenzas.

Para comentar los cambios que requerirían los vestuarios, Emilio mostraba los bocetos de cada escena unos junto a otros, de forma que pudiéramos apreciarlos en contexto. El vestuario de un actor no suele aparecer aislado sino dentro del escenario y junto al de otros actores, y debe tomarse en consideración que el conjunto sea armónico. Si por los colores o las formas de sus vestimentas un actor que debe de sobresalir se pierde o se diluye en el espacio, el mismo personaje perderá presencia escénica.

La música

Mario Santos se encargó de todos los aspectos musicales y sonoros de la obra: componer, seleccionar a la orquesta, realizar la dirección musical, disponer que los instrumentos y las voces estuvieran bien ecualizados.

Además de escuchar la música original de Dessau, uno de los primeros pasos que tomamos con Mario fue hacer audiciones para escuchar cantar a los actores, tanto a los profesionales como a los estudiantes y a los recién egresados de la facultad. En el origen del proyecto la cantante y actriz Regina Orozco representaría a Madre Coraje. Regina renunció y recomendó a Alejandra Ley, pero también recibimos otras sugerencias de nuestros coproductores Enrique Singer y Claudio Sodi. Varias de las personas que nombraron, si bien son excelentes actrices, tenían la voz poco entrenada para cantar, y la opinión de Mario fue determinante cuando se decidió cómo estaría constituido el elenco. Además, solicitó que los actores tomaran un taller de entrenamiento vocal con Ofelia Guzmán, excelente maestra de canto, quien también ayudó a montar los números.

La obra incluía diez canciones y al conocer a quiénes las interpretarían, el compositor podría realizar los arreglos de acuerdo con su tesitura. En el texto original de Brecht aparecen once canciones. Se editaron dos y se agregó una: Ah-ah-ah. Las letras las adaptó Juan Alberto Alejos con intervenciones de las directoras, pues en algunos casos se requerían modificaciones para cuadrar la métrica de las frases musicales.

Como referentes también usamos algunos chotis y corridos de la Revolución, canciones típicas como La Adelita, La Cucaracha o el Corrido de Emiliano Zapata. Mario Santos escribió lo siguiente sobre la composición original de la música de *Madre Coraje y sus hijos* para la carpeta de Efiteatro:

- La composición de la música original para la obra *Madre Coraje y sus hijos*, se está llevando a cabo de acuerdo con dos lineamientos claramente definidos: a) la conservación de los elementos esenciales en la concepción musical propuesta por Paul Dessau para la obra de Brecht en su versión original y b) la inclusión temática, estilística, instrumental y formal de los elementos musicales donde se ubica la versión adaptada del presente montaje, situado en la Revolución mexicana.
- Para ello, se mezclan indistintamente las corrientes musicales de la época: el corrido revolucionario, la música regional, la música del teatro de revista y la música de cabaret, con ciertas ideas de Dessau, con melodías originales y secciones musicales completamente nuevas, que se adaptan a los requerimientos dramáticos, así como a las características vocales de los actores del presente montaje.
- La propuesta incluye también la ejecución de la música de la obra en vivo a través de un pequeño grupo instrumental formado por cinco instrumentos: acordeón, contrabajo, trompeta, percusión y guitarra acústica.
- La música se está pre-produciendo a través de una grabación digital que usamos para proponer y corregir cada uno de los temas musicales, adaptarlos y configurarlos de acuerdo con las necesidades artísticas y técnicas que se van proponiendo por parte de la directora.
- Igualmente, la música, una vez compuesta en su totalidad, se entregará en partituras y *score* digitales, para usarse en el montaje y en la dirección musical de la obra, así como para su documentación posterior.[68]

[68] Mario Santos, carpeta de Efiteatro.

Las canciones que se compusieron, quiénes las cantaban y los tiempos que duraban son los siguientes:

Cuadro 3

CANCIÓN	CANTANTES	DURACIÓN
Canción de Madre Coraje	Madre Coraje (Alejandra Ley), Elifgardo (Emmanuel Cortés) y Oaxaca (Carlos Alberto Cortés)	2:57
Canción de la Mujer y el Soldado	Madre Coraje y Elifgardo	3:24
Fraternité	Yvette (Lorena Martínez) y coristas (Joanna Camacho, Carlos Alberto, Emmanuel Cortés, Larissa Urbina)	3:47
Corrido de Chucho Meche	Reportero (Rodrigo Murray) y coristas (Artús Chávez, Joanna Camacho, Lorena Martínez, Carlos Alberto, Emmanuel Cortés, Larissa Urbina)	2:53
Ah-ah-ah-ah	Catalina (Alondra Hidalgo) y la Compañía	2:07
Canción de las Adelitas	La Compañía	4:03
Tenextepango	se eliminó en la obra	2:51
Canción de Salomón	Madre Coraje y el Cocinero (Eugenio Batilotti)	3:07
Canción de cuna	Madre Coraje	2:08
Canción de Madre Coraje (bis)	La Compañía	2:11

Realización: Mario Santos.

Mario entregaba una maqueta inicial de cada canción grabada con música electrónica. Las grabaciones las escuchábamos individualmente las directoras. Se escuchaban nuevamente en las juntas de producción con el resto del equipo, se hacían comentarios y si era necesario, se realizaban cambios. Una vez definidas las canciones, Mario entregaba una copia de la versión electrónica a los actores y a Ofelia Guzmán para practicarlas con ellos. Cuando empezamos a ensayar, la mayoría de las canciones ya se habían estudiado y algunas ya estaban montadas vocalmente.

Durante el periodo de ensayos, Mario trabajó de forma independiente con los músicos y el montaje conjunto de actores, orquesta y la dirección musical se realizó durante las semanas de ensayos técnicos.

Foto 20



El Cocinero, el Reportero, el General y las Tiplés en la "Canción de la Mujer y el Soldado" (escena 1.2). Foto: Daniel González.

II.2.3 Administrando la preproducción de la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht

Yoalli Malpica

El proceso de preproducción de la puesta en escena *Madre Coraje y sus hijos,* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Iona Weissberg y Aline De la Cruz, inició en el año 2013.

A fin de comenzar el proyecto, Iona Weissberg conversó con el Director de Teatro de la UNAM, Enrique Singer, para conocer las posibilidades de escenificar la obra en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. La iniciativa fue bien recibida y se acordó que la obra se programaría en el ciclo *Los Grandes dramaturgos del Siglo XX* para presentarse en ese recinto, con una temporada de cincuenta funciones, en marzo del 2014 o en el segundo semestre del mismo año. Esta decisión dependería del Consejo Asesor de la Dirección de Teatro.

Mientras se obtenía la respuesta del Consejo, lo más importante era conseguir los derechos patrimoniales de la obra, la traducción y las fuentes de financiamiento para la puesta en escena; por lo cual, todos estos aspectos empezaron a gestionarse de forma simultánea. Cabe mencionar que la Dirección de Teatro adquiriría los derechos de la obra, por lo que solicitó a Weissberg que iniciara el trámite para dicha adquisición.

Para cumplir con este primer paso, que es el más importante –sin los derechos no se puede realizar la obra–, se contactó a Diana Moore, de la agencia literaria International Editors Co, cuyas oficinas se encuentran en Buenos Aires, Argentina. Esta agencia trataría la cesión de derechos patrimoniales con la casa editorial Suhrkamp Verlag, ubicada en la ciudad de Berlín, Alemania, la cual se encarga de manejar los derechos de autor de las obras de Bertolt Brecht. Una vez que se hizo el contacto, la agencia solicitó los siguientes requisitos: nombre de la instancia que contrataría los derechos; nombre del teatro donde se representaría la obra; capacidad del teatro; precio de las entradas; posibles fechas de estreno; cantidad estimada de representaciones y nombres del director y el traductor. El siguiente paso

fue solicitar el contrato y pedir que se nos permitiera realizar cuatro pagos para cubrir el monto total de los derechos. En términos generales, podría pensarse que lo único que había que hacer a continuación era recibirlo, firmarlo y depositar la cantidad acordada, pero una vez que este llegó a México, la agencia en Buenos Aires solicitó que se enviaran de vuelta cuatro copias firmadas, para a su vez, mandarlas a Berlín para su aprobación. El contrato no se pudo firmar de inmediato pues la Universidad necesitaba que se tradujera del inglés al español. Esto retrasó el trámite ya que hubo que pedir autorización para la traducción, permiso que fue otorgado sin problema. La Dirección de Teatro de la UNAM envió las cuatro copias traducidas al español firmadas a la agencia, pero ésta requería que se mandaran en inglés, como los habían enviado inicialmente. Todos estos ires y venires retrasaron la firma, y el trámite logró concretarse un año después de haberse iniciado.

Al mismo tiempo que se llevaban a cabo las gestiones para la obtención de los derechos de autor, se le encargó a Stefanie Weiss la traducción del texto del alemán al español. Esta versión fue con la que trabajaron inicialmente Juan Alberto Alejos, Omar Mattar y las dos encargadas de la puesta en escena para crear el texto que se emplearía en la obra.

Si bien la Dirección de Teatro era la primera fuente de financiamiento del proyecto, era necesario acercarse a otras instancias tanto del sector público como del sector privado. La Dirección de Teatro, como co-productora, se encargaría de cubrir los honorarios de la traducción inicial, las directoras, el escenógrafo, el diseñador de vestuario, el diseñador gráfico y el diseñador de iluminación. También financiaría la publicidad impresa de la obra, las fotografías y la grabación del video, la utilería, los consumibles, la develación de placa y el coctel, tanto del estreno como del de fin de temporada. Esto, además de proveer el teatro con el personal técnico y administrativo que labora para la UNAM.

Lo que se requería era contar con un coproductor que cubriera partidas como los honorarios del equipo artístico que estaría conformado por actores y músicos; los sueldos de algunos de los creativos como el compositor y director musical, el dramaturgista y el traductor. También faltaban los recursos correspondientes a la realización de la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música, los libretos, la tintorería y la mudanza.

Una de las propuesta para llevar a cabo este montaje era que participaran alumnos de los últimos semestres del CLDYT, de la FFYL de la UNAM, y sus profesores, por lo que se investigó cuáles eran las opciones que ofrecía la Universidad dentro de sus programas de apoyo para proyectos de investigación. Cabe mencionar que una de las finalidades que promovió la participación de los estudiantes del Colegio fue brindarles la oportunidad de integrarse a la vida profesional en su último año de estudios de nivel licenciatura. Asimismo, se pensó en lo favorable que sería realizar una actividad colegiada que tuviera como resultado un trabajo práctico y no sólo teórico, sustentado en las diferentes áreas de conocimiento que forman el plan de estudios. Para ello, se necesitaba que colaboraran profesores de las distintas áreas; así que recordando mi experiencia en un proyecto que realizaron José Luis Ibáñez y Aimée Wagner, trece años antes, se pensó que posiblemente una de las fuentes de financiamiento para montar *Madre Coraje y sus hijos* era aplicar a la convocatoria que anualmente publica la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), pues las características para llevar a cabo el montaje cubrían perfectamente las finalidades de dicha convocatoria.[69] La convocatoria se publicó el 5 de agosto del 2013 en la Gaceta de la UNAM.[70] La modalidad en que se inscribió el proyecto fue *Proyectos de grupo*, para lo cual se necesitaba que las disciplinas y especialidades de los responsables del mismo fueran distintas y estuvieran dentro del área de las Humanidades y de las Artes. Iona Weissberg quedó como responsable del proyecto dentro de la disciplina de Arte Dramático y Teatro, con especialidad en puesta en escena, y Tibor Bak Geler como responsable asociado del proyecto dentro de la disciplina de Artes Plásticas y Visuales, con especialidad en Teatrología. Tibor Bak Geler no trabajaría directamente en la puesta en escena

[69] El proyecto que solicitó el apoyo del PAPIIT fue "*Entre "Celestinas" y "Narcisos" polaridades de lo humano y lo divino. De* La Celestina *a* El Divino Narciso: *entre lo humano y lo divino. 5 siglos de teatro castellano en México*; del cual fueron responsable José Luis Ibáñez y Aimeé Wagner (1999-2002). Este tenía como finalidad la exploración de textos dramáticos sustentados en la práctica escénica.

[70] *Gaceta UNAM*, Órgano informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México; 5 de agosto del 2013, No. 4531 pp.19-21. México, Ciudad Universitaria.

sino como asesor del proyecto editorial en que se exponía, como parte de la propuesta, escribir este libro.

El PAPIIT quedó registrado el 30 de agosto del 2013, con el título *Estudio comparativo entre los escritos de Bertolt Brecht y el teatro de revista mexicano a través de la puesta en escena Madre Coraje y sus hijos*, con número IG401214 y se recibió una respuesta favorable el 13 de diciembre del 2013. El apoyo del PAPIIT abrió la posibilidad no sólo de cubrir algunos gastos del montaje, sino llevar a cabo un seminario, dos talleres y la posibilidad para los estudiantes de realizar su servicio social. Todo esto enriqueció la obra desde el ámbito de la investigación tanto teórica como práctica. El seminario versó sobre las ideas y las metodologías de Bertolt Brecht y su traducción en la práctica escénica, éste fue impartido por Iona Weissberg; el taller de *clown* estuvo a cargo de Artús Chávez y Ofelia Guzmán impartió el taller de canto.

El taller de *clown* se había registrado como una de las actividades que se realizarían dentro del proyecto de investigación para que tanto los profesores como los estudiantes que participarían como actores, adquirieran conocimientos que fortalecieran sus habilidades para la creación de sus personajes. Para impartir este taller se requirió la colaboración de la Subdirección de Apoyo a la Docencia a través del Programa de Actualización y Superación Docente (PASD), instancia que lo ofreció como parte de su programación en el primer trimestre de 2014.

Por otra parte, para impartir el taller de canto se necesitaba un piano, así que se le propuso a la CLDYT que prestara su salón de canto. A cambio, la producción de *Madre Coraje y sus hijos* se haría cargo de afinar el instrumento. Esta propuesta fue aceptada y el entrenamiento inicio a principios del 2014 –en días feriados la clase se daba en la casa de Ofelia Guzmán.

Otra de las grandes bondades del PAPIIT es que podían integrarse estudiantes como becarios del proyecto; para ello, sus temas de titulación tenían que estar relacionados con el mismo. En esta modalidad participaron cuatro alumnos. Alondra Hidalgo representó el personaje de Catalina y su trabajo de titulación de nivel licenciatura sería: *Construcción de un personaje sin habla en la obra Madre Coraje y sus hijos de Bertolt Brecht*. Ilce Aline De la Cruz Guerreo colaboró como codirectora y su tesis inicialmente sería una *Propuesta de guía para Taller Integral de Creación Artística*,

pero decidió cambiar el tema de titulación por el de *Bitácora de dirección de la puesta en escena: Madre Coraje y sus hijos de Bertolt Brecht: Una revista de la supuesta Revolución*. Otro de los becarios fue Juan Alberto Alejos, quien realizó la traducción del texto al contexto de la Revolución mexicana integrando a éste elementos del teatro de revista. El PAPIIT también otorga apoyos para la conclusión de estudios y éste se le confirió a Aurora Gómez Meza, asistente de producción de la puesta en escena. La duración de las becas de Alondra Hidalgo y Aline De la Cruz fue de doce meses; los pagos se hacían mensualmente y las becas se renovaban cada seis meses. Las de Aurora Gómez Meza y Juan Alberto Alejos se otorgaron por seis meses. Aurora Gómez, al estar dentro de la modalidad como becaria de conclusión de estudios, no podía percibir recursos durante un año ya que sólo le faltaba un semestre para finalizar, por lo cual el monto sobrante se le asignó a Juan Alberto Alejos.

El proyecto PAPIIT también permitió que varios estudiantes pudieran cubrir el servicio social. Su compromiso consistía en asistir al seminario y a los talleres, y participar en la puesta en escena ya fuera como actores o como asistentes de dirección y producción.

Cabe mencionar que los recursos del PAPIIT no pueden utilizarse para pago de honorarios por lo cual sólo se podían usar para la realización del vestuario, la escenografía y la composición musical.

Como todavía no eran suficientes los recursos financieros para el pago de la nómina de actores, creativos e integrantes del equipo de producción se necesitó el apoyo del sector privado, a través del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional (Efiteatro). La opción resultaba atractiva pues como se establece en el Artículo 190 de la Ley de Impuesto Sobre la Renta (LISR): "*El monto máximo que podrá recibir cada Proyecto de Inversión presentado será de 2 millones de pesos*".[71] Este apoyo solucionaría el pago de honorarios de casi toda la compañía. Fue por ello que Enrique Singer nos puso en contacto con Claudio Sodi, director de INK Teatro, quien colaboraría también en el proyecto y fungiría como coproductor y asesor.

[71] Ver: Efiteatro 190. (30 de julio, 2018). Recuperado de: <http://www.inba.gob.mx/multimedia/convocatorias/Efiteatro/2015/preguntasfrecuentes.pdf>.

El primer trámite que se realizó para acceder a la convocatoria fue integrar una sociedad entre Aline De la Cruz, Iona Weissberg y yo. Se decidió de esta manera para administrar los recursos con base en las necesidades del montaje. Se consultó la convocatoria y se recurrió a la asesoría del contador Gustavo Vargas para que nos explicara a las tres futuras socias algunos de los términos contables, y así conformamos la sociedad Producciones de Las Brujas S. de R.L. de C.V. (Brujas Producciones) en abril del 2014. Para operar, se otorgó un poder notarial a Aurora Gómez Meza quien tendría la facultad de realizar todos aquellos trámites que la socias no pudiéramos llevar a cabo de manera presencial. Paralelamente, Claudio Sodi, a través de un *broker*,[72] consiguió que el Grupo Herdez, que maneja la línea de productos McCormick de México, fuera la empresa aportante del estímulo fiscal. Con los recursos de Efiteatro se pagarían no sólo los honorarios del elenco y el equipo de creativos, sino también el sueldo de Icunacury Acosta, encargada de prensa por parte de INK Teatro; parte de la escenografía, la rueda de prensa, la publicidad en parabuses, la grabación del video, el manejo de redes sociales, el *broker* y la auditoría. Finalmente el 14 de mayo se entregó la carpeta a Efiteatro.

El 8 de agosto del 2014 se le notificó a Iona Weissberg que se había otorgado a Brujas Producciones el estímulo de Efiteatro. Así se pudo avanzar hacia la siguiente etapa del proceso de producción: la realización.[73]

Durante el tiempo en el que se buscaban las fuentes de financiamiento también se ajustaban los nombres de las personas que podrían participar como actores, creativos, y realizadores. Se contaba con la gran mayoría de los actores pero fue necesario hacer audiciones para seleccionar más can-

[72] El *bróker* pone en contacto a la empresa aportante con el grupo artístico a cambio de hasta el 5 por ciento de la cantidad aportada.

[73] Todo proyecto de puesta en escena se realiza por lo general en cuatro etapas: la preproducción, que corresponde principalmente a la planeación del proyecto; la producción, que se refiere a la realización y supervisión de lo planeado en cuanto a la escenografía, el vestuario, la iluminación, la utilería, etc. La siguiente etapa es la temporada o explotación de la obra y la última etapa se denomina postproducción, la cual consiste en llevar a cabo el desmontaje de la obra, resguardo de la producción, liquidación de las cuentas por pagar y recopilación de todos los documentos y entrega del informe final. Marisa de León dedica un capítulo a este tema en su libro *Espectáculos escénicos Producción y difusión*, México, Conaculta-Fonca, 2015.

tantes. Fue tarea de Mario Santos conseguir a los cinco músicos que se requerían. La actriz principal también hizo audición; así como el personaje del Cocinero.

Si bien el equipo de producción tiene la responsabilidad de buscar las fuentes de financiamiento, también debe conocer la propuesta de dirección, ya que a partir de ella se determinan los montos que deberán solicitarse y cómo distribuirlos. En este proyecto dicha propuesta consistía en adaptar la obra al contexto de la Revolución mexicana para hacerlo accesible al público y presentarla en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario.

Situar *Madre Coraje y sus hijos* en la Revolución mexicana fue uno de los retos a los que se enfrentó la producción porque se tuvo que hacer una revisión de la guerra de los Treinta Años que se vivió en Europa y de los hechos que acontecieron en México durante el periodo revolucionario para adecuarlos a la trama. Asimismo, fue indispensable el apoyo de un dramaturgista y un dramaturgo para que el espectador reconociera a los personajes, los lugares y los sucesos que formaron parte de la historia de México a principios del siglo xx.

Sustentar el montaje en el teatro de revista mexicano implicó un estudio de los personajes que se crearon en las carpas en México, como el caso de Cantinflas, así como de los primeros actores del cine mexicano como Tin Tan. Se rescató su forma de hablar para que los diálogos de la obra resultaran ágiles y remitieran al espectador a la época planteada. La investigación relacionada con la Revolución mexicana y el teatro de revista, así como las teorías de Brecht, formarían la columna vertebral del montaje, pues de ahí se derivaron el vestuario, las actuaciones, la escenografía, la iluminación y la musicalización. El equipo de producción tenía que conocer todo este bagaje para iniciar la realización de la producción.

En esta etapa, con base en la propuesta de dirección, se solicitó a los creativos y a los realizadores las cotizaciones de sus propuestas. Todos ellos contaban ya con los referentes dados por las directoras en las juntas de producción. Las cotizaciones se analizaban y comparaban, especialmente las de escenografía, pues había variaciones considerables en los montos presentados por diferentes constructores. Ricardo de León y Andrea Poceros realizaron la producción ejecutiva de la obra, por ello durante esta

etapa de preproducción se tuvieron varias reuniones con ellos para decidir de qué forma se podrían optimizar los recursos. Varias de las cotizaciones, sin embargo, no acabaron de concretarse hasta el periodo de producción y realización, cuando las directoras y los actores comenzaban a a ensayar la obra.

III

ENSAYANDO *MADRE CORAJE Y SUS HIJOS* PARA EL TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Madre Coraje y sus hijos comenzó a ensayarse, formalmente, el 2 de junio de 2014. En el *Diccionario de Teatro*, Pavis define a los ensayos como el "trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los actores bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías y toma formas muy diversas".[1] En una puesta en escena, el periodo de ensayos es aquel en el que se analiza, explora, traduce y concreta la obra como un evento vivo, y las acciones que se llevan a cabo varían según quién dirige la obra y cuál es la propuesta. Cuando se trabaja a partir de un texto dramático preescrito, hay que acordar qué significados se dan a los parlamentos; cuáles son las acciones y la estructura; cómo se reflejará vocal y corporalmente el personaje, la energía que carga y que debe imprimir en cada momento de la representación; así como el tono, el ritmo y la composición escénica.[2] Por otro lado, es durante este lapso que los actores se van familiarizando unos con otros como compañía, se habitúan a los elementos de la producción, como la escenografía, la utilería y el vestuario. Cada actor y cada director tiene una opinión propia sobre su personaje y sobre la obra, sea consciente o inconscientemente. Aquí entra en juego la propuesta dialéctica con la que Brecht propone trabajar, ya que esta diversidad de posturas permite al público conocer distintos puntos de vista. Por esto mismo, es importante, casi necesario, que directores y actores estén dispuestos a presentar y a aceptar las propuestas de cada uno.

[1] Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, p. 162.

[2] Se habla de un texto preescrito ya que muchos de los trabajos escénicos que se hacen desde el teatro de las nuevas vanguardias hasta hoy parten de otros elementos teatrales –como el trabajo vocal, la imagen, u otras disciplinas artísticas, por mencionar algunas. También, en muchos casos, el texto y la puesta en escena los crean simultáneamente actores, directores, diseñadores, etcétera.

En los siguientes tres artículos se dan testimonio de este periodo desde distintas perspectivas: de las directoras, de una de las estudiantes recién egresadas del CLDYT, y de un actor profesional. Por último, se presenta un *Manual de las Buenas Prácticas del Actor*, que Artús Chávez incluye en el libro con base en su experiencia como parte del elenco de *Madre Coraje y sus hijos*, y tomando en consideración su trayectoria profesional como actor, director y profesor de la UNAM.

La vivencia de las directoras se remite propiamente al periodo de ensayos ya que la evaluación sobre la temporada se incluirá en las conclusiones. La opinión de los actores, Alondra Hidalgo, Rodrigo Murray y Artús Chávez, fue escrita en función de su experiencia tanto en los ensayos como durante las funciones. Alondra Hidalgo, además, incluye las herramientas que aprendió como estudiante de la UNAM y que puso en práctica para construir el personaje de Catalina.

III.1 Los ensayos de *Madre Coraje y sus hijos* desde la perspectiva de las directoras

Iona Weissberg
Aline De la Cruz

En tanto el seminario corría su recta final, también el elenco profesional llegaba a establecerse de manera definitiva. Regina Orozco, que había aceptado meses atrás interpretar a la protagonista de la obra, nos informó a las directoras que no podría participar en el proyecto, y recomendó a Alejandra Ley para remplazarla. Rodrigo Murray estaba confirmado para figurar como el Reportero. El Cocinero habría de ser representado por Silverio Palacios y en cuanto al Maestro de ceremonias, necesitábamos un actor que tuviera experiencia en el manejo del público, la improvisación y la comedia, para tal tarea contábamos con la respuesta afirmativa de Artús Chávez.

La manera de elegir un elenco –al ser dos directoras– fue la siguiente: ambas proponíamos actores que conocíamos y que pensábamos podían ser los indicados para cada personaje, tanto entre nuestros estudiantes como entre actores y actrices profesionales; audicionábamos a las distintas opciones y juntas sopesábamos las razones por las que nos gustaba algún actor o actriz en particular, hasta que estuviéramos convencidas de que esa persona fuera la indicada. En las decisiones también participaba Mario Santos, quien definía si tenía las capacidades vocales para interpretar los números musicales que le correspondían. Esto era particularmente importante para quienes interpretarían números solistas, como Madre Coraje, Elifgardo, el Cocinero, Yvette Puttié y el Periodista.

La mayoría del elenco se seleccionó entre febrero y junio de 2013, que fue cuando tuvieron lugar las audiciones para que los estudiantes y recién egresados asistieran al Seminario, el cual empezó a impartirse en septiembre de 2013. En el transcurso de este tiempo hubo cambios en el elenco, principalmente entre los actores profesionales que participaron.

Primeros ensayos en salón

Los ensayos comenzaron el 2 de junio de 2014. En un inicio (esto es, el primer mes) trabajábamos en un salón de teatro UNAM, en el Centro Cultural Universitario, cinco días a la semana, cuatro horas al día.

En el primer ensayo se llevó a cabo una lectura de la obra. Silverio Palacios llegaría unas semanas después ya que se encontraba filmando una película, por lo que Omar Saavedra, asistente de producción, leyó al personaje del Cocinero. Saavedra más tarde también se incorporaría al elenco. En la misma sesión Sergio Villegas presentó a toda la compañía una maqueta con el diseño de escenografía y junto con nosotras, mostró cómo operaría el giratorio, qué telones se incluirían en cada escena, dónde estaría la carreta de Madre Coraje y otros elementos de escenografía que se incluirían: una casa de campaña de lona en la escena 2, un pequeño cañón con un tendedero en la escena 3, mesas y sillas de aluminio en la escena 6, una pequeña capilla en la escena 8 y una ranchería en la escena 9. Sergio Villegas y las directoras explicamos también un *story-board* o guion gráfico de la obra. Posteriormente, Emilio Rebollar expuso los dibujos del vestuario de cada personaje y tomó las medidas de los actores para comenzar su realización. Era importante que el elenco conociera la escenografía ya que no se trabajaría en el teatro hasta finales de julio y ésta no llegaría sino hasta principios de agosto. El espacio de ensayos era significativamente más pequeño que el escenario y todos debíamos hacer un férreo ejercicio de imaginación para vislumbrar en un salón de 5 x 5 m, lo que se presentaría en el escenario del Juan Ruiz, que mide aproximadamente 11 x 10 m. Al mostrarles la maqueta y el *story-board*, los actores podían tener al menos una referencia de cómo estaba constituido el espacio. De igual manera, al ver sus vestuarios, podían empezar a ubicar los cambios de atuendo que debían realizar entre las escenas. Por último, se habló del estilo con el que se realizaría la obra y se revisaron los calendarios de trabajo de las siguientes semanas.

Antes de empezar con los ensayos, las directoras realizamos un trabajo previo de planeación tomando en consideración los horarios y días en que los actores tenían tiempo disponible. La mayoría de ellos, al menos en México, realizan otras actividades al momento que preparan una obra,

sobre todo en cine y televisión, por lo que coordinarlos no es fácil, y esto se complica cuando aumenta el tamaño del elenco.

Para programar los ensayos, las directoras efectuamos un cuadro analítico por escena, o *scene breakdown* –como se conoce en inglés. En este cuadro se divide la obra en actos y escenas y se anotan, en distintas columnas, los nombres de los actores y personajes que participan,[3] el número de páginas de la escena, un resumen de su acción, y la utilería, vestuario e iluminación que se requieren. En este caso, también se especificaron las canciones, su orden de aparición y las personas que participaban en las coreografías. A partir del *scene breakdown*, veíamos con qué miembros del elenco contábamos para ensayar una escena u otra, y la utilería de ensayos que requeríamos. Las escenas 2, 3.1, 7 y 8, por ejemplo, en las que interviene el Cocinero, no se programarían hasta la tercera semana de junio, cuando Silverio Palacios se incorporaría al equipo de trabajo. Asimismo, la escena 3 la divididmos en tres grandes momentos en función de los actores que participaban en cada uno de ellos.

Durante las cuatro primeras semanas las directoras dividimos cada ensayo en dos partes: las primeras dos horas se dedicaban a analizar el texto de una escena. El análisis consistía en revisar cuáles eran los objetivos de los personajes, sus acciones, sus intenciones y sus circunstancias, como las define Stanislavski.[4] Al respecto, si bien Brecht se pronuncia contra el teatro realista y sus propuestas se consideran opuestas a las del maestro ruso, defiende algunas de sus ideas, de quien se aprende que el actor debe conocer a su personaje a profundidad, tomando en cuenta sus contradicciones y su complejidad como ente social.[5]

[3] En *Madre Coraje y sus hijos* la mayoría de los actores interpretaban dos o tres personajes, por eso la necesidad de aclarar ambos nombres.

[4] Varios de estos conceptos son tratados por otros autores como Aristóteles, Cicerón y Diderot, por mencionar algunos. Stanislavski es quien los sistematiza como metodología de trabajo para el actor. Ver Konstantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, pp. 53-63.

[5] En el artículo "¿Qué se puede aprender de Stanislavski?", Brecht aclara que de este director habría que seguir lo poético, ya que nunca se limitó a un reportaje banal; toma la conciencia de los medios para hacer del teatro un arte; la necesidad de un ensamble de actores, no una estrella; la particularidad y el detalle que requiere cada obra como ente individual; que el actor debe conocerse y conocer su personaje a profundidad; que nunca temió en re-

Cuadro 4

MADRE CORAJE Y SUS HIJOS – DESGLOSE, ACTO 1						
Esc. y Pp.	*Personajes*	*Acción*	*Set*	*Canción*	*Vestuario*	*Utilería y Efectos*
Esc. 1 pp. 13-16	Maestro Soldadera Sargento MC Elifgardo Oaxaca Catalina	Soldadera y Sargento reclutan soldados. MC llega a vender. Lee la suerte del Sargento y sus hijos: todos morirán en la guerra. Sargento y Soldadera intentan llevarse a Elifgardo y MC los amenaza *con paloma*. Sargento compra mota a MC mientras Soldadera se lleva a Elifgardo.	Cuchillo Parado. 1. Telón frontal cerrado. 2. Abre telón. 3. Sube telón.	Canción de MC 1.	Sombrero del Sargento.	Manifiesto rojo, mapa, pistolas, lápiz, tabla, paloma explosiva, cigarros, cerillos, moneda.
Esc. 2.1 pp. 7-24	Maestro Cocinero Elifgardo MC Reportero General	MC intenta vender guajolote a Cocinero. Gral. villista llega con Reportero a festejar a Elif, que pide carne. MC vende guajolote a Cocinero. Elif cuenta cómo robó reses y canta con MC la Canción de la Mujer y el Soldado.	Ciudad Juárez, Chihuahua. Tienda de campaña del General.	La Mujer y el Soldado.		Guajolote, moneda, turista, anafre, huacal, bancos, botella, vasos.
Esc. 3.1 pp. 25-32	Maestro MC Oaxaca Catalina Yvette Cocinero Reportero Soldado	Yvette se queja por falta de clientes, cuenta historia de Pedro. Canta *Fraternité*. Cata se pone zapatos rojos y sombrero. Llegan Cocinero y Reportero, discuten. Soldado anuncia triunfo de Huerta. Cocinero parte con batallón, Yvette con huertistas. MC pide a Oaxaca deshacerse de la caja. Quitan bandera.	Tenextepango, Morelos. Lanzamisiles. Tendedero. Piernas laterales con árboles. Explosión.	*Fraternité.*	Ropa secando. Sombrero Yvette, zapatos rojos, calzones de Oaxaca.	Jarra, pulque, pipa, dinero, vasos, aguardiente, manta.

Cuadro 4 *Continuación*

Esc. 3.2 pp. 33-37	Oaxaca Yanqui Reportero MC Catalina Oaxaca	Cata y Oaxaca comen. Oaxaca esconde caja, Yanqui llega a buscarlo, se lo lleva. Regresan MC y Reportero con tortillas. Cata informa que atraparon a Oaxaca. Yanqui lo trae custodiado y pregunta a MC si lo conoce, ella lo niega. Se lleva a Oaxaca.	Telón: cruzar piernas de árboles.			*Cazares*, trago, tortillas, lápiz, libreta, arma del yanqui.
Esc. 3.3 pp. 38-44	Reportero Cata MC Yvette Viejo Coronel Yanqui	Yvette llega con viejo Coronel a comprar carreta. MC le ofrece empeñarla cuando se entera que Oax. se llevó la caja del dinero. Pone a Yvette a regatear con Yanki. Matan a Oax. y lo llevan a MC que niega conocerlo.		Chucho Meche.	Camisas, manta.	Zacate, cubiertos, mercancía, recibo, vaso, camilla.
MADRE CORAJE Y SUS HIJOS – DESGLOSE, ACTO 2						
Esc. 4 pp. 45-47	Maestro MC	MC cuenta a Maestro que se quejó porque le rayaron la carreta y se peleó con un federal. Había otro que se iba a quejar pero le faltaron agallas.	Saltillo, Hacienda Guadalupe. Telón cerrado.			
Esc. 5 pp. 48-51	Maestro Reportero MC Catalina 2 villistas Herida Campesino	Villistas beben en la cantina de MC mientras toman Zacatecas. Cata y Reportero intentan curar gente pero MC no quiere dar vendas. Cata rescata un bebé. MC ahuyenta a villistas por no pagar.	Zacatecas – Telón: calle del centro de la ciudad, en ruinas.	Ah, ah, ah.	Camisas para hacer tiras de vendas.	Aguardiente, vasos, bebé, rifle.

Cuadro 4 *Continuación*

Esc. y Pp.	*Personajes*	*Acción*	*Set*	*Canción*	*Vestuario*	*Utilería y Efectos*
Esc. 6 pp. 52-58	Maestro Reportero Adelitas MC Reportero Catalina	Adelas y Reportero festejan Convención de Aguascalientes. A MC le preocupa que la paz afecte sus ventas pero Reportero la calma: regresará la guerra. MC manda a Cata por mercancía. Reportero declara su amor a MC, ella lo rechaza. Cata regresa con la cara rajada. Se termina la paz.	Aguasc. Teatro Morelos, fiesta. Cantina abierta, mesas, focos. Telón abierto.	Adelitas.	Hombres / adelitas. Rebozo "Y la paz".	Cosas para inventario, huacal con botellas, pipa, carbón, paquetes, tambor.
Esc. 7 pp. 59-70	MC Reportero 2 campesinas Cocinero Yvette Elifgardo 2 soldados Maestro	Campesinas avisan que Zapata llegó a DF. Llega Cocinero y seduce a MC. Regresa Reportero y pelea con él. Yvette viuda llega a buscar a MC. Reconoce a Cocinero y pelean. MC la lleva de compras. Traen a fusilar a Elif y Reportero lo acompaña. MC regresa porque sigue la guerra. Se va con Cocinero.	Guanajuato. Telón central: monte y pueblito.	Tenextepango a Morelos: MC y Cocinero.	Botarga para vestido de luto Yvette, bolsa de mandado.	Fotos Villa y Zapata, caballitos, libreta, bolillo.
Esc. 8 pp. 71-76	MC Cocinero Catalina	MC, Cocinero y Cata llegan a parroquia por comida. Él propone a MC irse a San Antonio. MC quiere llevar a Cata, Cocinero se niega. Entran por sopa. Cata se dispone a huir. MC abandona al Cocinero.	San Luis Potosí. Parroquia.	Canción de Salomón.	Ropa de MC y Cocinero para Cata, rebozo rojo.	Hatillo, plato de sopa.

Cuadro 4 *Continuación*

Esc. 9 pp. 77-84	Maestro General 2 soldados Campesina Campesino C. Joven Catalina	General y soldados carrancistas llegan a una ranchería en Chinameca. Si los campesinos no los llevan a la hacienda los matan. Uno los guía. Rezan. Cata sube al techo, toca tambor, soldados la matan para callarla.	Chinameca, Morelos. Ranchería.			Mordazas, rifles, pistolas, escalera, tambor, machetes, cañón.
Esc. 10 pp. 85-88	Campesinos MC Maestro TODOS	Campesinos piden a MC vaya por Elif y ellos entierran a Cata. Maestro le aclara Cata no salvó a Zapata, que lo fusiló Guajardo.		Canción de cuna, MC Bis.		Dinero. Bandera.

Fuente: Elaboración propia.

En el trabajo de mesa las directoras dábamos a los actores referentes de libros, películas, canciones o pinturas para ayudarles a relacionar cada momento de la obra con imágenes, gestos, voces y objetivos específicos. También aclarábamos a partir de qué estereotipo del teatro de revista se había traducido cada personaje, o relatábamos el momento histórico de la Revolución mexicana al que se refería la situación. Por ejemplo, le explicamos a Alejandra Ley que su personaje se había escrito a partir de Cantinflas, a Rodrigo Murray, que habíamos relacionado al reportero con el periodista norteamericano John Reed y a Emmanuel Cortés le pedimos referirse a Pedro Infante en la película *Los Tres García*.

También se trabajo con los actores, a partir de la metodología brechtiana, con el estilo del teatro de revista. Por ejemplo, se analizó cómo los personajes operan a partir de principios políticos o económicos más que psicológicos y cómo se puede emitir una opinión a partir de las inflexiones vocales y los gestos que se le imprimen. Para esto, también era necesario que en el análisis del texto se revisara la prosodia y la enunciación.

En la segunda parte de los ensayos se realizaba el *trazo grueso*; con este término nos referirnos a un esquema inicial y básico de traslados, que podría compararse con hilvanar el patrón de un vestido antes de coserlo ya de forma definitiva. La propuesta de *trazo grueso* se basó en los traslados que requerían los actores para satisfacer sus objetivos, necesidades o deseos –como ir a buscar una botella de alcohol, huir de un militar o esconder unos zapatos. En segundo lugar, se dividió a los actores de cada escena en grupos, según su clase social, su profesión, su edad o su género, como sugiere Brecht. Por ejemplo, en la escena 1 de la obra, que es particularmente larga y complicada, los agrupamientos en un principio eran de militares y civiles y luego de jóvenes y adultos. La escena 9, en la que militares carrancistas irrumpen en una ranchería para que los campesinos los lleven con Zapata para matarlo, se dividía en campesinos y militares. En ocasiones, la relación entre los grupos y el espacio se trabajaba a partir de dibujos en

---

presentar la fealdad, y que lo hacía con gracia y poesía; la diversidad y complejidad de la sociedad; nuevas formas de producción; las contradicciones que pueden existir en un personaje; la necesidad de conocer al ser humano y la composición y la imaginación. (John Willett, *Brecht on Theatre*: *The Development of an Aesthetic*, pp. 236 y 237).

formas geométricas, que reflejaban las categorías a partir de las cuales se habían establecido los agrumpamientos, como lo propone Tadeusz Kantor:[6] un grupo frente a otro en línea recta, o atrás o adelante, un círculo rodeando a un punto, etcétera.

El tercer elemento que tomamos en consideración para trazar la obra fue lo que denominamos *puntos de apoyo*; éstos son los lugares en el espacio en los que hay elementos escenográficos o de utilería a los cuales los actores/personajes se dirigen recurrentemente para sentarse, tomar un objeto, depositar otro, recargarse, etcétera. Dichos puntos habían quedado establecidos previamente con el diseñador de escenografía, Sergio Villegas, y los actores podían consultar, en copias del plano de piso y del *story-board* que se pegaron en los muros del salón de ensayos, qué objetos había en cada escena y cómo estaban distribuidos.

Tomando en cuenta estos tres parámetros, los actores comenzaban a moverse en el espacio mientras recitaban sus líneas y las directoras interrumpíamos para mencionar algunos factores que faltaba tomar en consideración, para reagrupar a los actores o para equilibrar la distribución del elenco en el espacio. Por ejemplo, en la escena 1, Madre Coraje y sus tres hijos (Alejandra Ley, Emmanuel Cortés, Alondra Hidalgo y Alberto Carlos Cortés) entran con la carreta y se encuentran con el Sargento (Rodrigo Murray) y la Soldadera (Joana Camacho), que están reclutando soldados para la 'bola'. Al comenzar la escena, los militares se oponen a la familia de Coraje, por lo que los ubicamos en dos líneas opuestas, una a la derecha y otra a la izquierda. La composición cambiaba cuando los dos personajes de más poder, el Sargento y Coraje, discutían, quedando en un grupo separado de los de menor poder (los hijos y la Soldadera). A partir de este trazo inicial, los hijos se iban a la carreta por objetos para vender a los militares, o la Soldadera jalaba al hijo mayor para seducirlo y reclutarlo. El punto de apoyo era la carreta ya que de ella salían los objetos de utilería.

[6] Tadeusz Kantor, *Las Lecciones de Milán*, traducción al inglés de Michael Kobialka; traducción del inglés al español de Iona Weissberg y Melina Pérez Escalona, pp. 4-7 y 10, disponible en: <https://es.scribd.com/document/123202293/kantor-tadeusz-lecciones-de-milan>.

Foto 21



Los hijos de Madre Coraje presentan el mapa de Tenochtitlán en la escena 1.1. Ellos se encuentran de un lado de la carreta y el Sargento y la Soldadera, del lado opuesto. Foto: Daniel González.

El formato de trabajo que manejamos para montar las coreografías fue inverso. Los movimientos y la composición se planteaban a partir de los pasos tradicionales del estilo musical de las canciones –chotis, huapango, polca o corrido– y sobre esto se integraban elementos que las relacionaran con la trama; por ejemplo, en la *Canción de Chucho Meche*, se usaba un paso doble de danza folklórica ya que el estilo de la música era un huapango, pero la letra de la canción se refiere a los retablos medievales que cuentan la vida de Jesucristo, por lo que sobre esto se integraron imágenes de la crucifixión.

Como se dijo, el actor que interpretaría al Cocinero, Silverio Palacios, no se incorporaría a la compañía sino hasta después de dos semanas de haber comenzado los ensayos. En su primer día de labores (la tercera semana para el resto del elenco y para nosotras) Silverio renunció al proyecto, por lo que nos vimos en la necesidad de buscar a un nuevo intérprete. Se hicieron audiciones y, finalmente, el compositor y las directoras optamos

Foto 22



"Canción de Chucho Meche" en la escena 1.3. Foto: Daniel González.

por Eugenio Bartilotti. Sin embargo, los ensayos ya se habían organizado en función de los horarios de Silverio y no fue fácil reprogramarlos. No es poco común que surja algún inconveniente por el cual deban hacerse cambios en la compañía, por lo mismo es necesario mantenerse flexible para ajustar horarios y plantear propuestas distintas. En este caso, actores, directoras y asistentes tuvimos que reorganizarnos para trabajar con Bartilotti.

Además del análisis de texto y el *trazo grueso*, realizamos algunos de los ejercicios que Brecht propone para trabajar con todo el elenco. En uno de ellos, cada actor y actriz imitó a algún compañero representando a su personaje y luego lo interpretó desde su punto de vista; así algunas mujeres interpretaron personajes masculinos y viceversa.[7] Esto ayudaba a los intérpretes a renovar su perspectiva sobre sus personajes y la enriquecía. También pedimos a los actores que contaran la trama de la obra en tercera persona –ejercicio que ya habíamos realizado en el seminario, pero no con todo el elenco.[8] Los actores pudieron constatar lo complicado de la

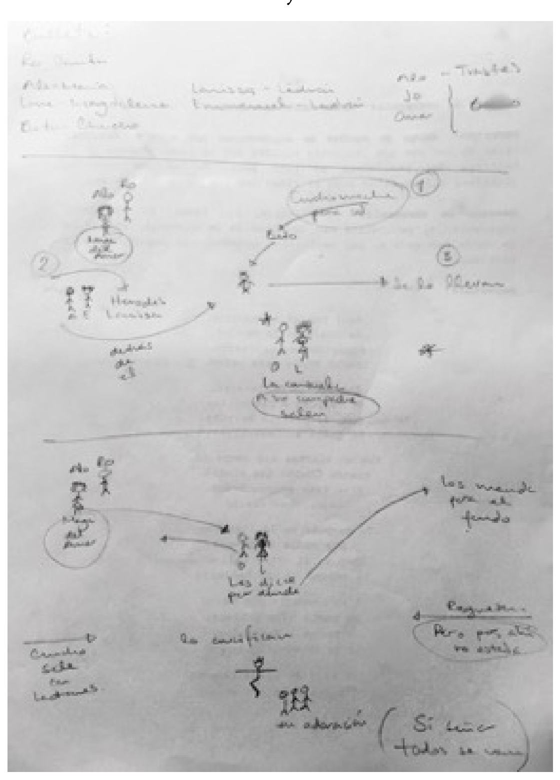
[7] John Willett, *Brecht on Theatre*: *The Development of an Aesthetic,* pp. 124-129.

[8] *Idem*.

trama: como las escenas no tienen una relación causal, era fácil confundir el orden de los eventos, por lo cual había que poner particular atención en la línea de acción.

Pasadas las cuatro primeras semanas de ensayos parecía que avanzábamos con rapidez: se había analizado el texto completo, se había realizado el trazo grueso y se habían montado dos terceras partes de las coreografías. Por otro lado, a las directoras nos preocupaba el desempeño de Alejandra Ley, ya que costaba trabajo que entendiera el sentido que proponíamos darle al texto cuando lo analizábamos. Su trabajo actoral no crecía y se desesperaba con facilidad, ya que se encontraba grabando dos programas de televisión y estaba agotada.

Dibujo 4



Boceto para los movimientos coreográficos de la “Canción de Chucho Meche”. Dibujo: Aline De la Cruz.

Llegada al teatro

Al comenzar la tercera semana de julio nos trasladamos del salón de ensayos al escenario del teatro. La obra se había corrido completa dos veces ya que las directoras, como parte de nuestra metodología, solemos presentar al equipo de diseño y producción los avances realizados en ensayos cada dos semanas. Esto nos obliga a cumplir con el calendario de trabajo y nos permite recibir retroalimentación de los colaboradores para hacer correcciones y formular problemas que no habíamos identificado. Por otro lado, esto también permite a los actores revisar cómo deben distribuir su energía a lo largo de la obra y sentir el arco dramático.

La escenografía no llegaría al teatro sino hasta principios de agosto, por lo que asistentes de producción y de escenografía marcaron los dispositivos escénicos que utilizaríamos: telones, piernas, giratorio, carreta, rampas, escaleras, tarima para músicos y los distintos elementos que figuraban en cada escena.

Foto 23



Marcaje del piso de la obra en el escenario del Teatro Juan Ruiz de Alarcón. El giratorio, los telones, las escaleras, las piernas y la tarima de la orquesta están indicados con cinta amarilla. Foto: Aline De la Cruz.

La idea era que actores y actrices reinterpretaran los traslados planteados en el pequeño espacio de ensayos en función de los puntos de apoyo y de los agrupamientos que se habían establecido, de manera que se mantuviera la composición en un área más expandida, pero la mudanza resultó extremadamente complicada. Por un lado, fue muy difícil para los actores traducir el trazo que se estableció en 5 x 5 m. al escenario. Por otro lado, desde la sala, la composición de la mayoría de las escenas se percibía como una sola línea paralela al público y era necesario darle profundidad.

Las directoras comenzamos a ajustar el trazo en función de las nuevas necesidades espaciales; sabíamos de antemano que el trazo grueso era una propuesta inicial que sufriría modificaciones en tanto se afinaran los traslados de manera más específica y al proponerse detalles relacionados con el trabajo gestual de los actores. Por ejemplo, si en el trazo grueso Yvette Puttié se paraba inicialmente junto a las puertas de la carreta de Madre Coraje, al modificarlo a la parte posterior podíamos ser más específicas y pedirle que se sentara, cruzara las piernas y las mostrara al quitarse los zapatos. Así, ella los dejaba en un lugar específico donde podía tomarlos Catalina para ver adónde los escondería (escena 3).

Actores como Rodrigo Murray y Artús Chávez incorporaban los cambios y las nuevas propuestas de manera positiva, reinterpretando las indicaciones en función de su propia lógica e imaginación y para bien de la obra y del proyecto. Cada cambio era para ellos una oportunidad para ejecutar algo nuevo: un gesto, un ritmo distinto, otro tono de voz. Sin embargo, varios de los estudiantes del CLDYT estaban frustrados. Les resultaba difícil sumar los ajustes a lo construido y percibían que las directoras tirábamos por la borda el trabajo de las semanas anteriores. Probablemente, era extraño comprender que se exploraba cómo serían los personajes y la puesta en escena, ya que buscaban afianzar el trabajo de las primeras semanas lo antes posible, y modificarlo les provocaba ansiedad. Tomaban cada nueva propuesta como una descalificación personal, no como una oportunidad para proponer nuevos movimientos, cambiar la forma en la que decían los textos o descubrir nuevas facetas de sus personajes.

Por otro lado, se intensificaron las dificultades con Alejandra Ley y surgieron problemas con Eugenio Bartilotti. Los dos actores habían colaborado, sobre todo, en teatro comercial y en televisión, y no estaban entrenados

al rigor de análisis y experimentación con que se ensaya en el teatro universitario. Tardaban en memorizar los textos, no se entendía lo que decían y pensaban que presionábamos demasiado, y no teníamos consideración por su ritmo y forma de trabajar.

Las directoras, por nuestra parte, resentíamos que además de no proponer ideas nuevas, estos actores seguían con poco rigor las indicaciones. Nos desesperábamos, nos enojábamos, nos sentíamos abandonadas por la mayoría de nuestro elenco. De más está decir que también comenzábamos a frustrarnos, que se agotaban nuestras ideas, y que nos angustiaba el trabajo que todavía quedaba delante: aún estaban pendientes de montar tres coreografías; la composición de la primera escena –la más larga de la obra– no nos parecía satisfactoria y el trabajo de la actriz principal estaba por debajo de nuestras expectativas.

Al paso de los días, los ensayos se tornaban cada vez más difíciles: los actores y las actrices se tardaban en retomar las escenas, prestaban más atención a sus celulares que al escenario y ponían caras largas cada vez que las directoras dábamos una nueva nota. A su letargo y falta de energía le siguieron cuchicheos tras bambalinas y caras largas. Por nuestra parte, nos impacientábamos, nos irritábamos con el elenco y reaccionábamos con desesperación. La situación se complicó más porque se fueron reduciendo los tiempos que Alejandra tenía para ensayar. La mesa estaba puesta para un conflicto y no sabíamos cuál sería la mejor vía para resolverlo.

Anne Bogart sostiene que no hay un proceso de trabajo sin conflictos, y explica cómo el miedo y las crisis durante los ensayos se pueden utilizar en pro de la creatividad.[9] El teatro debe reproducir energía vital en un marco de espacio y tiempo reducido. Esto hace que todas las acciones realizadas se perciban de una manera ampliada y agresiva que violenta a los involucrados, pero que también empuja a tomar decisiones. Para Bogart, las diferencias entre actores y directores no son sólo comunes sino deseables ya que las crisis exponen nuestros temores de manera que se pueda trabajar con ellos y promueven nuevas ideas.[10] Desde la perspectiva de Brecht, estas diferencias son las que generan dialéctica y crítica. Las caras largas, los cuchicheos, las agresiones y la impaciencia son una manera de comunicar

[9] Anne Bogart, *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, pp. 86-88.

[10] *Ibid.*, p. 54-55.

que hay un problema del que tal vez no estamos conscientes pero que debe enfrentarse, aun si esto aterroriza. Así fue que las directoras decidimos entablar tres conversaciones separadas con el elenco: una con Alejandra, otra con Eugenio y una tercera con los actores y actrices del CLDYT.

De manera independiente las directoras hablamos con Eugenio y Alejandra, quienes nos solicitaron que les diéramos tiempo para memorizar el texto y el trazo antes de pedirles que generaran intenciones o que proyectaran y enunciaran con claridad, y que tomáramos conciencia de nuestras conductas agresivas. Por su parte, los estudiantes de la facultad manifestaron que se sentían enojados porque veían poca disposición por parte de Alejandra. El cansancio y el enojo de la actriz se había contagiado y fue en esta plática que los jóvenes tomaron conciencia de que estaban cayendo en la misma conducta que les molestaba. También se aclararon varias diferencias que tenían con las directoras, en relación con sus personajes y se logró que éstas se expresaran en el trabajo actoral, de manera creativa y propositiva; por ejemplo, nosotras percibíamos a la Soldadera de la escena 1 como una mujer masculina y autoritaria, pero la actriz Joana Camacho la veía como una coqueta, cuyo poder radicaba en su propia feminidad. Después de la plática que sostuvimos, y sin grandes discursos ni aspavientos, Joana nos presentó un personaje alegre y sensual, que fue como quedó construido. Otro ejemplo similar sucedió con Alondra Hidalgo, quien a partir de observar películas de El Gordo y el Flaco, y Charles Chaplin encontró una forma de opinar con el cuerpo y logró construir uno de los personajes más entrañables.

Ensayos con escenografía

Al tiempo que se desarrollaba una actitud más propositiva en actores y actrices, comenzaron a llegar al teatro la escenografía y la utilería, como el giratorio, los telones y la carreta de Madre Coraje. Con todas estas novedades la actitud general cambió: el concepto que se había planteado comenzaba a tomar forma y se tenían objetos concretos para proponer y para jugar. Por ejemplo, Rodrigo Murray comenzó a hacer mofa de unos bigotes postizos –propios de su caracterización–, evidenciándolos como un artículo de vestuario; Alondra Hidalgo y Alberto Cortés utilizaron el cañón de la

escena 3.2 como un juguete de batalla e implementaron movimientos de explosiones en cámara lenta; Artús Chávez comenzó a imitar al presidente Peña Nieto en varias de las introducciones de las escenas.

Alejandra se liberó de sus compromisos en la televisión y se dio cuenta de la cantidad de energía y atención que necesitaba para representar a su personaje. Paradójicamente, el miedo le provocó más resistencias. Desestimaba las indicaciones que dábamos las directoras, no reaccionaba a los otros personajes y se le dificultaba incluir en su trabajo las propuestas de sus compañeros. Yoalli Malpica, productora de la obra, estaba particularmente preocupada ya que no lograba entender lo que decía.

Acordamos hablar nuevamente con ella y abordar la problemática por dos flancos: el de la dirección y el de producción. En nuestro planteamiento, las directoras nos referimos a necesidades muy concretas y técnicas: teníamos un riguroso plan de trabajo para lograr terminar el montaje para el estreno. Si no le era posible cumplirlo por sus compromisos en la televisión, le pedíamos que nos lo notificara y dejara el proyecto, para así buscar

Foto 24



Madre Coraje y el Sargento con los bigotes postizos, en la escena 1.1. Foto: Ernesto Muñiz.

Foto 25



El Maestro de ceremonias imitando a Enrique Peña Nieto junto a una Tiplé. Foto: Ernesto Muñiz.

a otra actriz. La productora, por su parte, le comunicó que Teatro UNAM estaba preocupado por su desempeño. Alejandra confirmó su interés por hacer la obra y expuso por primera vez los miedos que sentía por debutar en un teatro del ámbito cultural. Al liberarse de la presión que sentía, su disposición mejoró. El tiempo que perdió afectó su trabajo –muchas de sus propuestas no estuvieron listas hasta casi dos semanas después de iniciada la temporada–, sin embargo, eventualmente fue sumando las ideas de sus compañeros a la construcción de su trabajo que, desde nuestra perspectiva, acabó siendo muy satisfactorio.

En un equipo que prepara una obra de teatro todos requerimos tener fe en el proyecto y en nuestros compañeros. Por otro lado, nos persigue el miedo al fracaso y cuestionamos constantemente las decisiones de nuestros colaboradores. De la inseguridad surgen desacuerdos que vuelven dinámico el proceso creativo, del que se cuestionan las propuestas generales de la dirección y se modifican de manera individual. Así emerge una tercera forma de trabajar la escena que integra las ideas de directores, actores y diseñadores. Por otro lado, el miedo y la inseguridad también pueden paralizarnos. Las directoras no teníamos tiempo de paralizarnos, y trabajar en conjunto nos sirvió para superar nuestros temores e inseguridades. Después de cada ensayo, hablábamos de las dificultades que percibía cada una de nosotras, confrontábamos nuestras opiniones y analizábamos qué podía haberlas provocado, tratando de tomar en consideración nuestros puntos de vista (que a veces coincidían y a veces diferían), así como los que imaginábamos que podrían tener los actores. De esta forma podíamos llegar a trabajar con ellos teniendo conciencia no sólo de nuestras necesidades sino también de las suyas. En ocasiones tuvimos que confrontarlos –no sin miedo– para que ellos se confrontaran a sí mismos. También tuvimos que enfrentarnos a nosotras mismas. Pero cuando logramos ver cómo se concretaba la obra, al elenco le fue posible proponer nuevos detalles.

Desde el momento en que llegaron los objetos y la escenografía hasta que comenzaron los ensayos técnicos, logramos acabar de montar las coreografías y pulir el montaje. Corríamos las escenas y nos deteníamos en los momentos problemáticos, se identificaba si el inconveniente estaba en la interpretación, en la composición, en algún ritmo dislocado o en algún punto en que los movimientos requerían de mayor precisión, se corregía y seguíamos adelante.

Ensayos técnicos

Llegó el momento de integrar a la puesta en escena todos los aspectos técnicos y de diseño que la conformarían. Esto incluía los movimientos del giratorio, de la carreta y de los telones; los cambios de vestuario de los

actores; ubicar dónde, cuándo y cómo colocar la utilería; armar la iluminación e integrar a los músicos.

El periodo de ensayos técnicos es particularmente difícil para todo el equipo. Requiere de una programación precisa que contemple el montaje de la escenografía y de la iluminación, los movimientos de tramoya, la ecualización del sonido, la realización del libreto de iluminación y la integración de todos los elementos en una sola obra. Cada uno necesita un tiempo y un espacio independiente. Sumando las horas que se requieren para el montaje técnico, los ensayos de piso con los actores y los aspectos publicitarios –sesiones de fotos, programación de entrevistas, programación de conferencia y ensayos para prensa, etcétera– los lapsos para que cada área pueda utilizar el escenario se reducen, mientras varios sectores preparan los aspectos técnicos del mismo. Además, son muchos los canales de comunicación que interactúan simultáneamente, por lo que es imprescindible una planificación adecuada y previsora de las acciones que se ejecutarán en cada paso y con cada área. Durante esta etapa, que tuvo lugar en un lapso de dos semanas, el equipo de asistentes de producción y las directoras pasamos de doce a dieciséis horas diarias en el teatro.

En el rubro escenográfico, se estaba terminando de instalar el motor del piso del giratorio y se colocaba el dispositivo de poleas para los telones. Las rampas y los practicables que unían al giratorio con los desahogos del teatro, la parroquia, la casa de campaña y el piso estaban en el proceso de pintura escénica. En el rubro de iluminación, la diseñadora Xóchitl González, su asistente Esaú Corona y el equipo técnico del teatro colgarían todas las luminarias según el plano de González. Dicha tarea requeriría aproximadamente dieciocho horas de trabajo. Los ensayos con actores y actrices se programaron en un horario que no afectara a ninguno de los anteriores, mientras en la sección musical Mario Santos ensayaba con los músicos en otro recinto.

Un aspecto importante, es que a una semana de comenzar los ensayos técnicos establecimos los cambios de escenografía que tendrían lugar de una a otra escena, incluídos los movimientos de la carreta y del giratorio. Dichos movimientos los llevamos a cabo las directoras con los asistentes de dirección y producción –Omar Saavedra, Aurora Gómez Meza y Mónica Campos–, en conjunto con la planta técnica del teatro. En otras palabras,

muchos de estos movimientos, que en las presentaciones serían ejecutados por los actores, primero se organizaron de manera independiente. Cabe mencionar que trabajar dos semanas completas con la planta técnica del teatro es un lujo inusual que nos pudimos dar gracias a la gestión del director de Teatro UNAM, Enrique Singer. Generalmente, dada la apretada programación de las salas en México, los tiempos de ensayos técnicos son muy limitados. Las semanas previas al estreno, el Juan Ruiz de Alarcón estuvo libre de actividades, de forma que fue posible trabajar de ocho a doce horas, seis días a la semana.

En la semana de montaje se fijaron los lugares hasta donde debían llegar el giratorio, la carreta y los telones; el giratorio y la carreta se movían de forma simultánea. Había que medir los grados de desplazamiento del primero y el punto al cuál debía llegar la segunda, del final de una escena al principio de la siguiente. También había que revisar cómo meter o sacar del escenario la casa de campaña de la escena 2, las luces, mesas y sillas de la escena 5, la capilla de la escena 8 y la ranchería de la escena 9. Omar y Aurora jalaban la carreta mientras que Mario Álvarez, jefe de escenografía del teatro, anotaba junto con Mónica Campos la distancia y la velocidad del giratorio. A esto se integraban los movimientos de telones y del resto de los objetos de la escenografía, que, a su vez, anotaban los técnicos de tramoya responsables. Cuando llegamos a escenificar las transiciones con los actores, Omar indicó a cada uno de sus compañeros de qué punto a qué punto debía trasladar la carreta y cómo jalarla. El resto de los movimientos de escenografía ya estaban establecidos, lo que permitió ahorrar tiempo de ensayos con el elenco. Organizar cada uno de los movimientos de la carreta, del giratorio y de los telones tomó veinte horas, divididas en dos días de trabajo.

Después de montar las transiciones, comenzamos a realizar el libreto de iluminación. En este, los respectivos diseñadores definían cuáles luminarias se utilizarían en cada cambio; a qué intensidad debían estar las lámparas y el tiempo que debía durar cada cambio de luz. En un libreto se numera cada secuencia de iluminación, incluida la luz que hay en el escenario y en la sala cuando entra el público. Los más de cien cambios de iluminación de la puesta en escena se realizaron aproximadamente en treinta horas, divididas en dos días y medio de trabajo, pero este proceso se llevó a cabo

únicamente con los asistentes de producción, quienes ejecutaban el trazo de los actores y actrices en cada escena.

El primer ensayo con músicos y elenco tuvo lugar el 22 de agosto de 2014 en el salón de ensayos. Fue entonces que conocimos a los integrantes de la orquesta, conformada por Javier Sosa en las percusiones, Edgar Rou en el contrabajo, Jorge Adrián Tlaxcaltéctl en la trompeta y Jorge García Montemayor en la guitarra acústica. Como ya se dijo, los músicos habían ensayado de forma independiente con Mario Santos, compositor y director musical. Dicha sesión fue dirigida por él y Ofelia Guzmán, entrenadora y directora vocal del proyecto. El ensayo fue especialmente motivador ya que imprimió en todo el equipo una nueva energía, alegre y relajada. A las directoras nos conmovió ver condensado el trabajo realizado durante el último año.


Foto 26



Carlos Cuevas (acordeón), Jorge García Montemayor (guitarra) y Jorge Adrián Tlaxcaltécatl (trompeta) en la escena 1.1 Foto: Daniel González.

El 24 de agosto se hicieron pruebas de sonido para ecualizar cada uno de los instrumentos y las voces en cada una de las canciones. Se programaron alrededor de tres horas para que el ingeniero de sonido, Javier Talavera,

colocara y revisara micrófonos, monitores y bocinas. En ese momento nos dimos cuenta de que los micrófonos ambientales que se habían contemplado no serían suficientes para que las voces de los intérpretes se escucharan en la sala, por lo que agregamos otros dos, de mano, mismos que modificaron las coreografías y la interacción entre los actores y el personal técnico. Antes de cada canción, los actores debían solicitar el aparato para cantar, lo que unificó como constantes las apariciones de los técnicos del teatro en la escena. Cabe resaltar que esta situación fue un afortunado accidente, que como directoras teníamos que saber aprovechar. Para Brecht, es fundamental obviar que el trabajo escénico es un fenómeno artificial y planeado, y la presencia del personal técnico en la escena es una forma de decirle al público "esto es teatro".

Una vez establecidos los movimientos de escenografía, los cambios de iluminación, y los niveles de sonido de la orquesta, por separado, se integraron todos los elementos al trabajo de actuación y a los números musicales, como deberían suceder al presentar la obra frente al público. Además de los ciento veinte cambios de iluminación, había treinta y tres de vestuario, cuarenta y cinco movimientos de giratorio y de telones y quince pies de sonido –independientes de la música que tocaba la orquesta–, pero gracias a los tiempos estipulados anteriormente, la planta técnica conocía bien las necesidades del montaje y eso facilitó su labor.

Por su parte, el equipo actoral ya había superado la crisis. Alejandra Ley había concluido sus responsabilidades en la televisión y podía enfocarse mental y energéticamente en la obra. Los actores y las actrices jóvenes comenzaban a involucrarse de manera profesional y desarrollaban sus propias propuestas. La obra corrió completa por primera vez con todos los elementos tres días antes del ensayo general con público. A pesar de ser la primera vez que se juntaban todas las piezas del rompecabezas, cada quien sabía lo que tenía que hacer; técnica, energética y anímicamente el ensayo se dio cuándo, dónde y cómo tenía que suceder.

Tuvimos dos ensayos con público antes del estreno formal el 4 de septiembre. Para esa fecha ya todos los elementos de la puesta en escena –actores, actrices, músicos, escenografía, vestuario, maquillaje, peinados, iluminación, planta técnica, tramoya y producción– estaban listos para el estreno, con sus respectivos detalles y errores, los cuales se solventan con la constante repetición de un espectáculo en vivo.

III.2 Los ensayos desde la perspectiva de los actores

III.2.1 La experiencia de una actriz recién egresada: construyendo el personaje de Catalina

Alondra Hidalgo

A principios de junio del 2014 comenzamos a trabajar *Madre Coraje y sus hijos* en el salón de ensayos de Teatro unam. Ahí se simuló un escenario redondo como el que utilizaríamos. Fue confuso y complicado acostumbrarnos a un nuevo lugar y, sobre todo, simular un espacio que sería redondo y giraría en un salón rectangular con una pared cubierta de espejos, no obstante, logramos trabajar muy bien durante un par de meses y los espejos nos ayudaron a armar algunas coreografías.

En el espacio nos encontrábamos los estudiantes de la ffyl que formábamos parte del elenco de la obra –que habíamos participado ya en el seminario– y nuestros nuevos compañeros no estudiantes: Alejandra Ley (Madre Coraje), Rodrigo Murray (el Reportero), Artús Chávez (el Maestro de ceremonias) y Eugenio Bartilotti (el Cocinero). Me sentí nerviosa al encontrarme con personas tan seguras y tan dispuestas, pero el tiempo que llevábamos trabajando con mis compañeros me dio la seguridad de que avanzaríamos a la par de los profesionales.

Lo primero que hicimos fue una lectura de la obra. En ésta, algunos actores se aventuraron a jugar desde el principio y otros hicieron sólo una lectura de reconocimiento. El resultado fue alentador porque, por un lado, el avance que tuvimos, gracias al seminario, nos dio seguridad y nos permitió ser propositivos; y por otro lado, fue muy refrescante escuchar a los nuevos actores representando a sus personajes. Muchos chistes hicieron sentido en voces nuevas; como el doble sentido del coqueteo entre

la Soldadera y el Sargento en la escena inicial, ("*Sargento*: ¿Se la dejo caer? *Soldadera*: ¿Aquí?") y entre Madre Coraje y el Reportero ("*Reportero:* ¿Qué pasaría si estrecháramos un poco más nuestra relación? *Madre Coraje:* ¿Pos qué tan estrecha la quiere?").

A partir de la segunda sesión emprendimos el análisis del texto. Se leía cada una de las escenas y las directoras paraban para corregir intenciones, dar referentes, marcar pausas, que las comas no se convirtieran en silencios sino más bien en cambios de dirección y para ir encontrando el sentido, el tono y el ritmo de los diferentes momentos.

Después de hacer ese trabajo con cada escena la pasábamos a movimiento en el salón de ensayos; es decir, jugábamos con el texto y un posible trazo para descubrir las relaciones espaciales y los traslados de los personajes, y probar los gestos corporales resultantes del trabajo de mesa. Eso era absolutamente necesario para mi personaje. Catalina no habla con la voz, habla con el cuerpo, y para comenzar a construir su código de comunicación tenía que levantarme de la silla y tener contacto con mis compañeros, moverme y habitar el espacio.

Una vez colocada la utilería de ensayos y la escenografía temporal, comenzaron las primeras improvisaciones de trazo. El primer paso en esas improvisaciones era pasar la escena haciendo caso a nuestros primeros impulsos y moviéndonos recordando el trabajo de mesa. Después, las directoras nos daban algunas indicaciones sobre movimientos y traslados que, en su opinión, funcionaban para cada escena, y volvíamos a pasarla con las modificaciones. Por ser la primera vez que las escenas se ponían en movimiento, teníamos la libertad de hacer cualquier cosa y colocarnos en cualquier lugar, sólo se nos indicaba con una mesa y unas cuantas sillas dónde estaban los objetos de utilería o la escenografía: la carreta, un cañón, una cabaña o algún otro elemento. Como la mayoría de los actores traíamos el libreto en las manos durante estas improvisaciones, erámos poco conscientes del espacio y de los demás compañeros, por lo que terminábamos tapándonos unos a otros y moviéndonos demasiado, pero las directoras tomaban nota, rescatando e incluyendo en el trazo final muchos de los movimientos y de las acciones del primer acercamiento.

Me resulatba complicado que las intervenciones de Catalina no estuvieran definidas a pesar de que estaba en escena la mayor parte del tiempo: era

como una escaleta que el autor había escrito para que yo la desarrollara. Sin palabras, sólo tenía pistas que seguir, muchas preguntas y pocas respuestas; muchas decisiones que tomar. La oportunidad de crear un personaje desde el cuerpo, sin estar atado a sus diálogos y ser parte tan importante de una obra puede sonar como una oferta extraordinaria para cualquier actor, pero para mí era una limitante pues nunca había enfrentado a un personaje mudo, nunca había tenido que comunicarme sólo con el cuerpo y necesitaba acciones claras que funcionaran como diálogos para asirme de ellas y crear al personaje. Mi proceso no iba a consistir sólo en encontrar cómo comunicarme, sino qué comunicar y desde dónde hacerlo. Esta dificultad me causó problemas durante muchos ensayos. Durante el trabajo de mesa mis compañeros apenas volteaban a verme, y estar sentada me limitaba mucho, lo que provocó que se me dificultara hacer propuestas, ya que, como dice Brecht, "el personaje surge de la suma de sus relaciones con otros personajes".

Con el pasar de las sesiones, con las lecturas, y con ayuda de las directoras, fui escribiendo un guión alterno para rellenar los espacios –las escenas en las que el dramaturgo mencionaba que Cata estaba en escena pero no especificaba qué estaba haciendo– y así generar respuestas gestuales ante las situaciones. Mi guion alterno consistía, literalmente, en anotaciones en forma de diálogos en mi libreto, que respondían a todos los sucesos que pasaban alrededor de Catalina. Estas anotaciones me ayudaban a responder de manera gestual a las situaciones y a memorizarlos. Catalina hablaba y el resultado de esa idea puesta en palabras resultaba en algún gesto. Por ejemplo, en el siguiente diálogo en el que Elifgardo, mi hermano mayor, se unía al ejército de los villistas mientras mi mamá se fumaba un cigarro de mariguana, mi diálogo gestual era el siguiente:

Madre Coraje: ¿Dónde está Elifgardo?
Catalina: *indica con el dedo hacia dónde se fue Elifgardo* (Se fue para allá).
Oaxaca: Se fue con la soldada.
Madre Coraje: ¡Atarantado!
Catalina: *señas de que Madre Coraje estaba fumando mariguana* (Y tú, fumando…).
Madre Coraje.- ¡Y tú mejor ni digas nada!

Catalina. mirada de ironía y buscando el consuelo del público (¿¿¡¡Yo cómo voy a poder decir algo!!??).[1]

Durante el seminario, al inicio del trabajo de mesa me preocupaban cosas abstractas como la función de Catalina en cada escena y mi opinión como actriz sobre los acontecimientos. En el proceso de montaje ésta se transformó en algo más concreto: ¿qué estaba haciendo Catalina? A raíz de esta pregunta y de varias notas en donde las directoras me decían que faltaba que escuchara activamente, que me movía de más y que no me estaba relacionando con mis compañeros, comencé a desesperarme, y con ello apareció la tensión, sobre todo en los hombros: durante los ensayos, era ahí donde se iban mis bloqueos para interpretar a Catalina. Sentía que no podía relacionarme con la utilería con que estábamos trabajando porque era provisional y me daba la impresión de que cualquier cosa que lograra hacer con ella sería inútil, porque cambiaríamos de espacio y de objetos cuando llegáramos al teatro y entonces tendría que volver a empezar.

Nació la necesidad de enfocar mi energía en un objeto que no estuviera en el salón de ensayos y que perteneciera a Catalina, algo personal, como una mascota o un juguete, una distracción. Lo que en realidad buscaba era una evasión. Pensaba que si establecía una relación estrecha con algún objeto no tendría que hacerlo con las personas a mi alrededor. Me resultaba complicado escuchar y reaccionar, me movía demasiado o me quedaba impávida, como un espectador viendo la obra. Al no saber cómo reaccionar, lo más fácil era ignorar mi entorno. Entonces se me ocurrió usar un balero. Practiqué en casa y pronto acepté que no era una buena idea: además de ser incapaz de lograr meter el balero en el palito, la evasión no era la respuesta, tenía que seguir buscando.

Para hacerme la tarea más sencilla, comencé a pensar solamente en cómo reaccionaba Catalina a los sucesos, para de ahí deducir cómo podría manifestar su acuerdo o desacuerdo con lo que decían los demás personajes. Esas decisiones invariablemente se verían permeadas por mi opinión. Pensé que ella no aceptaba su entorno pero estaba condenada al silencio: a no debatir, a no preguntar, a sólo aceptar y asentir con la cabeza porque no podía hablar. Estaba en una posición angustiosa. Me parecía que

[1] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus Hijos*, trad. de Juan Alberto Alejos. [Inédita].

Catalina esperaba de la paz algo más que la posibilidad de encontrar un marido, como planteaba el texto. Si salvar niños de incendios y huir de los reclutadores eran actividades constantes en su vida –tal como sucede varias veces en la obra– creo que el agotamiento podía llevarla a la búsqueda de la tranquilidad.

Brecht menciona que los intereses del actor deben estar ligados a los intereses del personaje, intereses que provoquen una transformación en él, es decir, no habla de identificación, pero sí de enriquecimiento. Por eso, mi perspectiva personal enriquecía la construcción de Catalina. Pienso que tenemos en común la creencia que hay una manera diferente –tal vez incluso mejor– de hacer las cosas, rechazamos las injusticias y creemos que no deben normalizarse,[2] que hay que obligar a la gente a preguntarse, accionar y preocuparse: hay que tocar el tambor muy fuerte para ser escuchados. Eso es lo que me movió a trabajar con Catalina, a hacerme preguntas y a buscar respuestas.

Me atrevo a decir que Catalina es la única revolucionaria en esta Revolución: una revolucionaria del pensamiento. Aprendió de su madre a mercar con casi cualquier cosa. pero la relación de solidaridad que se fue construyendo con mis compañeros me condujo casi inevitablemente a pensar que Catalina prefería perder la carreta, su sustento, antes de perder a sus hermanos. Creo que si rescata a un bebé de una casa bombardeada al comienzo del segundo acto, no pretende convertirse en mártir salvando la vida de un niño a cambio de la suya, lo hace porque simplemente es lo correcto. En mi opinión, así funciona la justicia, o así debería funcionar. En cambio, Madre Coraje, por supervivencia, huye, comercia; no se preocupa

[2] A propósito no me refiero al gobierno de este país porque en todos los países hay guerras. Sólo como un dato que muestra la vigencia de esta obra y la preocupación que tenemos de que la gente la vea, muestro el impacto en muertes que tuvieron las guerras que nos ocupan: La guerra de los Treinta Años acabó con el 50 por ciento de la población de Alemania (Documental de la guerra de los Treinta Años, Parte 3. Min 4:12); La Revolución Mexicana acabó con casi un millón y medio de habitantes (Consejo Nacional de Población, "La situación demográfica de México, 2014, p. 15", La guerra contra el narcotráfico del expresidente Felipe Calderón dejó un saldo de 15,000 muertos (Leon Panetta, "Van 150 mil muertos en México por la narcoviolencia", *La Jornada*, 28 de marzo de 2012). En el primer año de gobierno del presidente Enrique Peña Nieto, suman 17,068 muertos ("Los muertos de Peña Nieto: suman 17 mil en un año, reporta *Zeta*", Aristegui Noticias, 25 de noviembre de 2015.

más que por los suyos, y a veces tampoco ellos. Es justo uno de los puntos que Brecht expone en su obra: la deshumanización de las personas en una situación de supervivencia.

Durante los ensayos, además de traducir las escenas en movimiento, también hicimos algunos ejercicios propuestos por Brecht. Uno de ellos fue pasar la escena 1.1 sin actuarla, es decir, siendo nosotros mismos. En esta escena Madre Coraje y sus hijos se encuentran con el Sargento y a la Soldadera, en el momento en que se quieren llevar a Elifgardo para reclutarlo en el ejército villista. Madre Coraje busca hacer negocio con los militares, pero está en contra de que sus hijos varones se unan al batallón. Ellos, por su parte, ansían ir a la guerra. Los actores teníamos que improvisar esta línea de acción usando un lenguaje coloquial. Era muy importante que no actuáramos como personaje, sino que fuéramos nosotros mismos en esas circunstancias.

Sin el texto en mano, tuvimos la oportunidad de probar nuevos tonos y matices. Exploramos el espacio, los objetos que teníamos o nos imaginábamos y nuestra opinión sobre la situación de la escena simplemente fluía. El resultado fue muy enriquecedor. Por ejemplo, con mis compañeros Beto (Oaxaca), Emmanuel (Elifgardo), comenzamos a cuidarnos como hermanos. Se creó una relación más estrecha, en que cada uno dependía del otro como sucede en cualquier familia. Nos regañábamos, nos molestábamos, nos callábamos y nos provocábamos. La libertad que nos dio el no ceñirnos al texto y confiar en que sabíamos a dónde ir, nos permitió poner más atención en lo que hacían los otros y reaccionar a ello. Logramos también tomar conciencia del espacio y alejarnos del centro del escenario –a donde tendíamos ir. Definitivamente, ese ejercicio nos acercó como hermanos y como grupo de jóvenes, quienes dejan que los adultos hablen y mamá resuelva.

Al ser yo en escena y no Catalina, dejé de ponerme en los zapatos de alguien más, que es como hacer pasar una situación por un filtro artificial. Entonces pude escuchar y dejar de pretender que "hacía", además de que fue muy divertido ver cómo cada uno se veía envuelto y comprometido con la situación. Pude ver que Rodrigo (el Sargento) jugaba con el texto y comenzaba a dar pinceladas de un soldado tonto. Emmanuel, Beto y yo nos apoyábamos para decir nuestros textos (o gestos) cuando no sabíamos cómo continuaba la escena, y hacíamos comentarios sobre lo que pasaba

entre Madre Coraje y los otros personajes. La pregunta pasó de ser ¿cómo reaccionaría Catalina ante esta situación? a ¿qué está pasando? Ya no era necesario tener un objeto para evadirme, tenía ahí a mis compañeros, podía escucharlos, verlos y ellos, verme.

Este ejercicio fue crucial porque fue la primera vez que los otros actores establecieron contacto visual conmigo. Haciendo una analogía entre el volumen de la voz y de los movimientos, pude comunicarme sin "gritar con mi cuerpo", descubrí que al ser muda necesitaba asegurarme que los demás –compañeros y público– me prestaran atención cuando quería decir algo, y para lograrlo era imprescindible establecer contacto visual con mi interlocutor. Esta primera herramienta me sirvió durante toda la obra, específicamente para darle la bienvenida al público, cuando mis hermanos y yo le "vendíamos" plumas y dulces como lo hacen algunos ambulantes en el metro y en los camiones: lo primero que debía hacer era atraer la mirada de algún espectador para después ofrecerle una bolsita de celofán con plumas y un papelito que decía "Soy muda. Por favor ayúdeme"; así podía cerciorarme de que se entendiera lo que a continuación decía con señas.

Realizamos otro ejercicio que Brecht propone: cambiar papeles.[3] El objetivo era ver desde fuera cómo nos percibían los demás, revisar si nuestros movimientos y nuestras reacciones eran, como bien dice el reportero, "conscientes o inconscientes", y adoptar ideas sobre cómo construir a nuestro personaje a partir del trabajo de los compañeros.

A mí me tocó imitar al Maestro de ceremonias, Artús, y ser imitada por Emmanuel quien, como ya dije, interpretaba el papel de Elifgardo. Lo que tomé de Artús fue su postura en primera posición de ballet, su actitud de payaso de fiesta gritón y sonriente y el movimiento de su torso, inclinándose siempre en bloque hacia adelante y hacia atrás, con las piernas juntas

[3] "Con el fin de dar a todos (los actores) esta oportunidad (de destacar), y de este modo contribuir a la mejor explicación de la fábula, deben los actores intercambiarse los papeles en los ensayos, para que los personajes reciban de cada uno lo que de cada uno necesita. Pero también es bueno para el actor el ver a su personaje de otra manera o en la figura de otros [...] El actor, al contribuir a desarrollar a su antagonista, o por lo menos, al ponerse en el lugar del actor que lo representa, afirma, sobre todo, aquella postura social sobre la que se basa su personaje... El actor debe intercambiar su papel con el de su compañero; unas veces imitándolo, otras incorporando su propia manera de actuar", en Bertolt Brecht, *Pequeño Organón para el teatro,* pp. 28 y 59.

y sosteniendo el micrófono con una mano. Para presentar mi propuesta, recordé a un maestro de ceremonias del circo Atayde que era muy grandilocuente: movía las manos como si estuviera haciendo magia y sus piernas casi siempre estaban flexionadas para dejar movilidad a la columna y darle cadencia a su caminar. Posteriormente hice otra intervención como un clásico corresponsal de noticias de la televisión: con la mano sosteniendo un audífono invisible, repitiendo palabras y enfatizando conceptos importantes para la audiencia. Ésta fue una de las ideas que Artús utilizó en la puesta en escena.

Lo que noté en la imitación de mi construcción de Catalina que realizó Emmanuel fue que mis gestos eran espasmódicos, agresivos, y demasiado exagerados: me movía como si estuviese gritando. También me di cuenta de que mi energía se desbordaba, provocando que los gestos se desdibujaran y fueran poco claros, que la expresividad de las piernas fuera casi nula y que actuaba de la cintura para arriba. Lo que vi en la versión que Emmanuel hizo de Catalina y que pude adoptar fueron movimientos pequeños y fluidos; podía usar una de las pistolas que vendíamos para defendernos cuando la Soldadera nos insultaba e imitar al Gringo de manera fársica, como si fuera un monstruo deforme –es lo que significa para mí y para Catalina– y no necesariamente imitarlo de manera realista.

El siguiente ejercicio se trató de buscar la corporalidad de nuestro personaje, se dividió en dos etapas:

Etapa 1.- Caminamos por el espacio encontrándonos con nuestros compañeros y mirándonos a los ojos. Mientras lo hacíamos, íbamos adoptando la energía del personaje y su postura. Al encontrarme con los otros personajes e interactuar con ellos percibí, por ejemplo, que el Cocinero circulaba acechando a Madre Coraje y con algo que ocultar, por lo tanto, reaccioné a ello a la defensiva y con sospecha. En la escena 3.1, en la que Catalina conoce al Cocinero, recordé este momento. La desconfianza tomó sentido cuando él se acercó a Madre Coraje pidiéndole dinero para Elifgardo y, después de beberse su alcohol, la dejó para irse con su batallón. A Yvette Puttié, por otro lado, la miré en momentos con admiración y en momentos con envidia, que más que causarme ira, me generaba vergüenza. Ella, por su parte me miró amistosa y un poco condescendiente.

En este mismo ejercicio empezó a desarrollarse la relación de mi personaje con sus hermanos y con su mamá. Oaxaca me miró con una sonrisa y me dio una sensación de paz, y en adelante siempre hubo una relación de complicidad. Frente a la altanería y seguridad que mostraba mi hermano Elifgardo, actué a la defensiva y me burlé de su actitud. También surgió una necesidad de protegerlos, la cual me ayudó a trabajar con las escenas en las que mis hermanos estaban en peligro de ser llevados por algún militar, ya fueran aquellos que reclutaban a Elifgardo o el Espía gringo y tuerto que apresaba a Oaxaca. La relación que se estableció con Madre Coraje dependía de la que sostenía con los demás: sonreía cuando se percataba de mi buena relación con Oaxaca, me veía con dulzura cuando miraba a Yvette con admiración y con sorpresa, y me evadía cuando la sorprendía coqueteando con el Cocinero.

Foto 27



Catalina evitando que sus hermanos se sumen a la guerra en la escena 1.1. Foto: Daniel González.

Al buscar la forma de caminar de Catalina, desde la separación de los pies, el tamaño de los pasos, el movimiento de la cadera, la forma en que caen los brazos y la posición de la cabeza, una de las directoras me pidió que cerrara los puños y caminara con rudeza. Esto hizo que me arraigara al suelo. Mi energía cambió y se volvió un poco masculina. Después, la fui transformando en una más "gris", con el cuerpo un poco encorvado y cerrado, tratando de mantener un perfil bajo pero siempre atenta. Encontré que cuando quería pasar desapercibida, mis pasos eran cortos y mi pecho se cerraba, pero cuando debía defender a mis hermanos, mis pasos tomaban fuerza y mi pecho se abría como gallo de pelea. En cualquier caso, mi cuerpo y mi mirada debían estar alerta. No sólo como actriz, sino también como personaje. Finalmente, estar en medio de la guerra exige un estado de atención permanente ante los ataques, los miserables que roban por hambre, los violadores, los reclutadores, los católicos, los protestantes, los zapatistas, los villistas, los huertistas, etcétera. Catalina busca mantener un bajo perfil para no llamar la atención de los generales, soldados y borrachines que siempre andan merodeando la carreta, pero en un momento de peligro está dispuesta a defender a su familia, incluso a golpes. Aquí hay una paradoja: la dulce niña que se esconde y obedece en todo a su mamá, salta como fiera para defender a sus hermanos.

Etapa 2.- Cada actor pasó al centro del salón de ensayos y presentó tres posturas o gestos de su personaje. La premisa era entrar caminando como normalmente lo hacemos, sin modificar la postura o energía, detenernos en el centro, presentar cada movimiento con un principio, un medio y un final claros, y salir. Sin pensarlo demasiado para no trabarme, presenté el gesto del tuerto con la mano sobre el ojo derecho, un gesto de llanto cubriéndome los ojos y un gesto de rudeza con las manos en jarras y la frente muy en alto.

La primera vez los gestos fueron burdos e imprecisos, de un movimiento fui al otro sin terminarlo y luego, al otro. Lo hice de nuevo. La segunda vez llegué al centro y tomé la primera posición: el tuerto, con la mano derecha cubriendo mi ojo derecho, pero ahora con mayor energía, –como en el juego "Dígalo con mímica"–, con el pecho abierto hacia adelante, tratando de que todos adivinaran el gesto. La segunda posición: llanto, pero ahora sin cubrir mi cara con las manos, sólo con el gesto facial y el pecho cerra-

do, compungida. Para la tercera y última, repetí el gesto de rudeza, con las manos en jarras, el pecho abierto y la frente en alto, y después salí.

De este ejercicio rescaté que el personaje de Catalina, más que cualquier otro, tiene que ser muy preciso cuando intenta comunicarse mediante el gesto facial y corporal, sobre todo porque necesita informar y que los otros le entiendan, como cuando en la escena 3.2 le avisa a Madre Coraje que el gringo tuerto se llevó a Oaxaca o cuando necesita vendas para curar a los heridos en Zacatecas, en la escena 5. Es como tener bonita letra o buena dicción para que se entienda cada sílaba: yo lo llamaría "la buena dicción del movimiento". Reflexioné sobre este juego de mímica, al ser consciente de la fuerza que imprimía cuando representaba a un pirata, en comparación a la que usaba para generar los otros gestos. El ejercicio me sirvió como una herramienta actoral para comunicar ideas sin involucrar sentimientos, de manera clara y específica.



Foto 28



Tuerto amenazando a Catalina en la escena 1.3. Foto: Ernesto Muñiz.

Antes de realizar estas prácticas mi concepción de Catalina era distinta: la veía como una mujer joven, fresca y dulce, que vivía en un entorno destruido por la guerra y a quien sólo salvaba la esperanza de que la paz llegaría en cualquier momento para ser feliz. Mi energía estaba en el futuro, en una idea utópica de la realidad. Quizá por eso es que no estaba escuchando activamente. Estaba envuelta en la idea de que ella veía el mundo que vivía como un mal sueño del que iba a despertar. A partir de la etapa 2 de este ejercicio deduje una característica del personaje: lo que dice el texto de Brecht, es que Catalina creció entre hombres y una madre que, en mi opinión, funcionaba más como una figura paterna, proveedora y fuerte, que como una madre cariñosa y protectora (la prueba está en que, a pesar de perder a sus hijos, sigue comerciando), por lo tanto, Catalina aprendió a ser una mujer fuerte y trabajadora, ruda y pesada con sus hermanos, que no se deja; pero también es dulce y maternal. Este acercamiento puede sonar psicologista y stanislavskiano pero me funcionó pensar en esas deducciones para darle una forma corporal al personaje, aunque después las olvidara y me concentrara estrictamente en lo que sucedía en la obra.

En algún momento hablamos de la figura que simboliza Catalina en la historia. Ella es la representación de lo maternal, de lo que carece Coraje: se pone frente a sus hermanos cubriéndolos con su cuerpo para que no se los lleven a la guerra; intenta avisar a su madre que la Soldadera se lleva a su hermano Elifgardo mientras la madre se fuma un cigarro de mariguana con el Sargento; quiere dar los dos mil pesos que ofrece la Puttié a su madre por la carreta sin regatear para que liberen a su hermano Oaxaca; arriesga la vida para salvar de una explosión a un bebé y, finalmente, muere por salvar la vida de Zapata y de un recién nacido. Madre Coraje, en cambio, opta por seguir su camino comerciando aun después de ver los cuerpos sin vida de dos de sus hijos. Creo que, con su muerte, Catalina podría haber cambiado el rumbo de su estirpe, el destino y la historia, si Madre Coraje hubiera cambiado, si se hubiera dado cuenta de que lo había perdido todo, pero ella nunca se entera de que Elifgardo murió y debe seguir su travesía errante para encontrarlo; da cinco monedas a los campesinos que van a enterrar a Catalina y les quita dos, porque sabe que el camino es largo y la guerra eterna.

Todos los ejercicios que mencioné sirvieron para comenzar a trazar las escenas: las directoras los proponían y rescataban composiciones, movi-

mientos, intenciones y tránsitos de esas exploraciones. Con el tiempo, los trazos fueron surgiendo y transformándose. Todo fue más sencillo cuando los actores se aprendieron sus textos y yo mis acciones: pudimos comenzar a jugar y proponer chistes, intenciones y coreografías.

Para Brecht "ensayar es probar":[4] reunir los intereses de todas las partes, plantear todas las soluciones posibles a un problema y provocar crisis y preguntas. Eso fue particularmente desesperante para mí, ya que las directoras nos dijeron que el trazo que estábamos construyendo no sería el definitivo, que cambiaría cuando llegáramos al escenario. No parecía que probábamos cosas, parecía que no podíamos tomar decisiones.[5] Era lógico que todo se modificaría una vez que tuviéramos la carreta y el escenario giratorio, y también era lógico que éstos no iban a estar listos dos meses antes de estrenar, pero era frustrante pensar que tanto trabajo no serviría para nada cuando cambiáramos de espacio.

Además de la frustración, me fui llenando de miedo de no llegar lista a la fecha de estreno, tenía muchas dudas sobre si las cosas que estaba proponiendo funcionarían. Cuando pregunté a las directoras sobre mi progreso respondieron que seguía tensa, que aprovechara mi libertad para proponer lo que deseara, por más loco que fuera. Ese era el problema: sentía que en un ensayo hacía demasiadas cosas que quedaban fuera de lugar y en otros ensayos simplemente no sabía qué hacer. Con tantas dudas y trabas mentales, decidí añadir a lo aprendido en el seminario las herramientas que me dio la escuela.

Incorporando al personaje en el entrenamiento del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

En la clase de actuación de segundo semestre de la carrera de teatro, el maestro Mario Lage nos dio teoría y práctica de la Comedia del Arte. En

[4] Betrlot Brecht, *Escritos sobre teatro*, Trad. de Nélida Mendilaharzu de Machain p. 35.

[5] Al respecto, vuelvo a citar a Brecht en lo que parece ser una verdad universal en el proceso con actores. "La brevedad del tiempo que nuestros comercializados teatros destinan a los ensayos no es el único factor que contribuye a que se nos brinden creaciones vacías y rutinarias (respecto de un montaje de *Galileo Galilei*). Y aunque dispusieran de más tiempo, la mayoría de los actores tampoco sabrían qué hacer", en Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, p. 93.

esa clase aprendí el uso de la máscara y la triangulación, características de este estilo, además del principio de diálogo. En la Comedia del Arte, la triangulación se utiliza para amplificar el sonido de la voz de un actor que habla con máscara. El principio de diálogo funciona de la siguiente manera: cuando mi compañero actúa yo no actúo y cuando yo actúo soy lo suficientemente clara para que el otro me deje actuar. A eso agrego que quien no actúa le da foco a quien actúa, es decir, deposita su atención y su mirada en él.[6] Entonces, usando el principio de diálogo, el personaje A, por ejemplo, ordena al personaje B tocar la puerta; esto lo hace mirando hacia el público y, cuando termina de hablar, mira hacia el personaje B, dándole pie para que realice su acción. El personaje B mira hacia el público y asiente con la cabeza, enseguida toca la puerta y vuelve a mirar al personaje A. El personaje A mira hacia el público y califica la acción o ejecuta una nueva. Así continúa el diálogo utilizando la triangulación, actor, público, actor.

Con el personaje de Catalina usé la triangulación no sólo con el público, sino con los otros personajes; buscaba una reacción que denotara algún pensamiento y transmitiera mi opinión. Lo risible y la comedia estaban en romper con la solemnidad. Esto hacía que los espectadores formaran parte de la situación; los sorprendía, se sonrojaban, sonreían y/o reflexionaban.

Mi maestro de expresión corporal de tercer año, Rafael Pimentel, nos enseñó principios básicos de pantomima. De un texto que estudiamos en su clase, de Ricard Salvat, llamado *El teatro: como texto, como espectáculo*, aprendí que existen dos clases de pantomima: la objetiva y la subjetiva. El mimo objetivo es aquel que, mediante la perturbación muscular producida por su cuerpo, crea la presencia de un objeto imaginario como un vaso o una cuerda; un ejemplo de esta clase de pantomima es la que usa Marcel Marceau. El mimo subjetivo es el que expresa corporalmente estados de ánimo, su gesto no crea un objeto, sino un clima de tensión emotiva, por ejemplo, Chaplin, Buster Keaton, Grock. Utilicé la pantomima objetiva cuando Catalina necesitaba decirle a su madre que un espía gringo tuerto –que apoya a Huerta– se ha llevado a su hermano Oaxaca, cuya representación en la historia reciente de México –en la versión de Alejos– es el pagador del ejército zapatista. Catalina hacía un juego de adivínalo

[6] Juan Felipe Preciado, *La actuación dramática creativa. La Comedia dell'arte*, p. 78.

con mímica tratando de explicar a Madre Coraje lo que ha pasado con su hermano e ilustrando con diferentes gestos palabras como "caja", "Oaxaca" y "Tuerto". Utilicé la pantomima subjetiva en la escena del corazón: cuando Cata se despedía de su madre y del público porque el cocinero no la quería llevar a San Antonio: la corporalidad y el gesto mostraban que estaba inconsolable por su partida: suspiros, caras tristes, o escupitajos sobre la ropa del cocinero.

Pimentel también insistía en que la pantomima no es lenguaje de mudos. Para él, como para Jean Asselin,[7] la pantomima es "un teatro en el que el signo expresivo no necesita el habla, sino el cuerpo, el espacio, la imagen y el movimiento",[8] y no nació de una necesidad, sino de un deseo de comunicarse de una forma diferente. El personaje de Catalina, que contrasta con lo parlanchina que es su madre. Usa la pantomima como una herramienta para comunicarse, del mismo modo que recurre a algunas otras del *clown* y el lenguaje de señas; estos instrumentos se convierten en la estética del personaje. Más tarde hablaré de cómo utilicé estas herramientas en el montaje de cada escena.

Durante el periodo de montaje me entrevisté con Alejandro Quintero, quien estudió con Jesús Díaz[9] la técnica *clown* de Dimitri,[10] y es actor en la compañía "La Sensacional Orquesta Lavadero"[11] dedicada a hacer teatro

[7] Alumno y colaborador de Étienne Decroux (gran exponente de la pantomima del s. XX), de 1972 a 1977. En 1980, junto con Denise Boulnjer fundó la compañía de pantomima Ómnibus, en Montreal, Canadá.

[8] Boris Daussà-Pastor, "Decroux y su legado: faltan todavía palabras sobre el mimo", p. 312.

[9] Actor, *clown* y músico, egresado como actor de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Se especializó en comedia y *Clown* con el maestro ucraniano Anatoli Lokachtchouk, artista laureado del Circo Soviético y con Dimitri en Suiza. Funda y dirige desde 2003 La Sensacional Orquesta Lavadero.

[10] Dimitri es un *clown* nacido en Ascona, Suiza, en 1935. Estudió con Étienne Decroux y con Marcel Marceau. En 1975, fundó la Escuela de Teatro Dimitri en Verscio, una pequeña universidad de artes escénicas en el sistema de educación superior nacional suizo.

[11] La compañía La Sensacional Orquesta Lavadero se autodefine como un "grupo de idiotas profesionales" que se inspiran en *clowns* como Grock y Dimitri y en musicales como Les Luthiers y Los Xochimilcas. (Cecilia Sotres, 2009). La propuesta de esta compañía mexicana de *clown* excéntrico musical, involucra el trabajo de actores, artistas plásticos y músicos, en un espectáculo que recuerda los teatros de variedades. (Interescena, 2008).

clown musical. Alejandro me habló de esta técnica y de sus características. El *clown* tiene que ser claro con el gesto que ejecuta, no sólo para causar risa, sino para poder expresar lo que piensa o siente sin palabras.[12] Esto se logra con los ojos, triangulando, haciendo al público su cómplice, como en la Comedia del Arte.

Otro punto que mencionó Quintero en la entrevista fue el uso de los planos: pasado, presente y futuro. Cuando el *clown* quiere recordar algo se va al pasado, al recuerdo, y ese gesto se encuentra adentro, en lo que no puede ver pero sabe que ahí está, y se crea cerrando el pecho y bajando un poco la mirada o dejándola hacia el frente. Usé esta técnica cuando Catalina le explica a Madre Coraje en una carta que Oaxaca está en peligro y recuerda que su madre no sabe leer, y también cuando entra con la cara cortada y recuerda el incidente con las Adelas. Cuando el *clown* está escuchando o tratando de entender algo, está en el presente y lo que hace es mirar, con el pecho un poco hacia adelante porque está interesado en lo que está pasando, ejemplo de ello es cuando Catalina escucha con atención las advertencias de su madre de que todos los hombres son iguales. El futuro está arriba, en lo que no conoce pero imagina, por eso la mirada es hacia arriba y hacia un lado, como si lo vislumbrara en una nube para poderle decir al público qué está imaginando: en la escena 3, en la cual Yvette le cuenta a Catalina sobre las maravillas de París y sobre sus galanes, o cuando Madre Coraje le dice que se van a San Antonio con el Cocinero y, para convencerla, le ofrece una cama y una almohada de algodón.

El contraste es otra herramienta que usa un *clown*: cuando provoca un rompimiento en una lógica o cuando reacciona de forma diferente a lo esperado. El contraste en una reacción, provoca risa. Por ejemplo, cuando Catalina está bebiendo, riendo y bailando, se me ocurrió que podía llevar la situación muy lejos, hasta que estuviera borracha. Cuando su madre la manda a comprar cosas pasa de una corporalidad relajada y movimientos divertidos y descontrolados, a la seriedad, la tensión y el miedo al regaño. Esto se relaciona con el efecto sorpresa que debe buscar el actor según Brecht: “la sorpresa […] se produce cuando la solución lógica es sorpresiva”.[13] Él se refiere a una lógica dada por el contexto de la obra, una lógica desarro-

[12] Alejandro Quintero, Entrevista personal, 12 de diciembre de 2014.

[13] Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, p. 36.

llada por un ser histórico que surge de la mezcla entre el ser histórico-actor más el ser histórico-personaje. La técnica *clown* rompe con la lógica social y propone una solución diferente a la que se da por sentado. La sorpresa que provoca en el espectador, lo distancia de la situación y le provoca risa.

En un juego escénico o *sketch* el *clown* tiene un objetivo y una serie de obstáculos. La resolución de esos obstáculos puede nacer de diversas herramientas, como el contraste, la inversión de la lógica, o la resolución excéntrica. En la inversión de la lógica, el *clown* resuelve un problema haciendo las cosas al revés: por ejemplo, en la escena en que Catalina quiere parecerse a Yvette y se roba sus zapatos y su sombrero, ella se pone primero el sombrero y luego los zapatos. Esto provoca que al levantarse se le caiga el sombrero, la situación se complique y el público se ría. Las resoluciones a los obstáculos siempre deben llevar un remate lo suficientemente contundente para que, sin palabras, el *clown* indique que ha terminado. En la escena en la que Catalina intenta decirle a Madre Coraje que Oaxaca está en peligro, la carta que escribe tiene un remate claro: "Postdata. Seré muda pero no pendeja".[14] El objetivo de la escena puede o no cumplirse, pero debe ser claro que la acción ha terminado, sea para obtener una respuesta del público o para comenzar una nueva acción. En la postdata, el remate consistía en una frase que no tenía nada que ver con el resto de la nota: contenía una mala palabra y además, era leída por un espectador que no esperaba acabar diciendo esa grosería.

Alejandro también me habló del concepto "escalera" que consiste en llevar los estados de ánimo –alegría, frustración o tristeza– *in crescendo* de extremo a extremo; esto ayuda a que la acción tenga un mejor desarrollo y un desenlace contundente. Usando los *viewpoints* podemos llevar un gesto de pequeña a gran expresividad variando además la velocidad, el nivel, etcétera. Por ejemplo, cuando Catalina se desespera porque su mamá no entiende que Oaxaca está en peligro o cuando la Soldadera se lleva a Elifgardo, mis movimientos crecían en intensidad para que el público notara mi urgencia, empatizara conmigo y se creara, al final, contraste con las respuestas de Madre Coraje.

[14] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Juan Alberto Alejos, acto I, escena 3.

Temporada y encuentro con el público

La llegada de los espectadores fue deseada y esperada por largo tiempo. De pronto, en los ensayos, nos encontrábamos con asuntos sin resolver o con preguntas que sólo el público respondería con sus silencios, risas y comentarios. Cuando al fin llegó esa pieza faltante, el resto de la tarea era fluir, confiar en que la mitad del trabajo estaba hecho y aceptar su generosa participación, que completaría nuestra tarea.

El espectador/participante fue un actor más que se integró al equipo y que algunas veces, dispuesto, se dejaba transformar aquello que se le presentaba. Otras, no tan entregado, luchaba contra lo que estaba presenciando. Lo cierto es que siempre salía de las funciones con al menos una pregunta. Conforme se desarrolló la temporada, creció la confianza de todo el elenco. Entramos en contacto con los espectadores, quienes reaccionaban a los comentarios políticos, a los chistes o a las canciones. Especialmente, creció mi confianza para triangular con el público, burlarme de él, hacerlo mi cómplice y entablar un diálogo con los que, sentados en sus butacas, escuchaban atentamente. Aprendí que no necesariamente tenía que comunicarme al mismo tiempo con todos los espectadores; con que interactuara con uno, y éste me respondiera, el impacto rebotaba en todos los demás. Ya no estaba pensando en la idea del *público en general*, como la concepción de una masa apabullante compuesta por muchas personas, sino en un conjunto de individuos que piensan diferente y que pueden entablar una relación con el personaje/actor y con los individuos a su alrededor que posibilitan la acción dramática.

Por ejemplo, en la escena de la canción de “La Fraternité”, durante los ensayos, mis movimientos eran muy exagerados porque estaba poniendo más atención a la música y a la letra que a conversar con alguien. Después, durante la temporada, me di cuenta de que en esa escena, donde nadie parecía notarme, el público sí estaba atento a mí, pero también a Madre Coraje, a Yvette y a los bailarines. Esos momentos en que no era el foco de la acción me daban la oportunidad de comunicarme con algún espectador, compartirle mi opinión sobre lo que estaba pasando y generar complicidad con las personas que me volteaban a ver. Fue así como finalmente entendí el papel que tenía Catalina en toda la obra.

El público era mi guía. Por ejemplo, cuando la audiencia se burlaba de mí porque Madre Coraje y el Reportero no entendían el "adivínalo con mímica", podía pedirle que no se metiera o que aclaran qué era lo que quería decir. La respuesta del público también me ayudó a entender y modificar el orden de algunas de mis acciones para acrecentar su impacto. Por ejemplo, en la escena del segundo acto en la que Cata quiere dejar a su madre y al Cocinero solos, los gestos –lloriquear, colgar la ropa y colocar el corazón– tenían un mayor o menor valor dependiendo de su orden, tempo y ritmo y en algunas funciones alternaba alguno de los elementos para crear la tensión necesaria. A veces las personas se conmovían mucho con la salida de Cata y otras veces les causaba gracia.

Después de *Madre Coraje*, aprendí muchas cosas. Una de las más valiosas es que tengo más libertad creativa de la que imaginé. Aprendí de mis compañeros a jugar en equipo y a proponer cosas nuevas: a sorprendernos para que el teatro siga vivo y en movimiento.

Creo que esta obra, a fin de cuentas, generó confusión y frustración en las personas que la hicimos y las personas que la vieron. Algo nos movió. Sin embargo, el primer objetivo de Brecht se cumplió: entretener.

> Y estas masas verán en el teatro reflejados sus grandes problemas y podrán divertirse útilmente. Es posible que les cueste pagar nuestro arte [...] y que nos sea preciso aprender a encontrar, en muchos casos, lo que necesitan y cómo lo necesitan. Pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres, que parecen estar tan alejados de las ciencias naturales, sólo lo están porque se les mantiene alejados. [...] Un teatro que hace de la productividad la fuente principal de diversión, tendrá que tomar a la misma productividad como tema... El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad.[15]

Aquí, como en el teatro de revista original, cada función fue diferente: cada persona subió al escenario a quejarse de algo distinto, cada día se leyó la carta de Catalina de modo particular. La gente se reía en distintos momentos, algunos se molestaron con el discurso de "Artús Peña Nieto" y

[15] Bertolt Brecht, *Pequeño Organón para el teatro,* p. 23.

otros lloraron con la muerte de Oaxaca; algunos aplaudieron al final y otros resintieron nuestro atrevimiento.

El objetivo, mi objetivo, era transgredir los límites del espectador, no con desnudos y gritos, sino con una perspectiva diferente de lo que mira a diario en su entorno; compartirle mi punto de vista y el de mis compañeros para que, si las circunstancias son favorables, pueda irse a casa con preguntas e inquietudes.

Al final, tenemos coraje. Aunque, ¿para qué? ¿Para avanzar o para aguantar? Me pregunto cuándo será el día en que esa resistencia termine y por fin nos hagamos responsables de nuestras decisiones y pongamos manos a la obra para resolver nuestros problemas y no sólo quejarnos. Usemos el arte para voltear a ver a nuestros semejantes y hablarles de algo que nos inquieta, para plantearles una pregunta y encontrar juntos las miles de respuestas. Porque, en palabras de Brecht: "el arte no es un espejo para reflejar la realidad sino un espejo para darle forma".

Foto 29



Catalina toca su tambor desde el techo de la ranchería para avisar a los zapatistas que vienen por el Caudillo del sur. Foto: Sergio Villegas.

III.2.2 La perspectiva de un actor profesional: Sobre mi experiencia como actor en *Madre Coraje y sus hijos*

Rodrigo Murray

Soy actor desde hace treinta y cinco años y a lo largo de éstos, se han publicado obras de teatro, hasta entonces inéditas, u óperas primas en las que participé actuando, diversos artículos e incluso se han escrito libros sobre montajes memorables de los que formé parte, y fui entrevistado por ello. Pero nunca había participado directamente en el contenido del libro que se va publicar, es un difícil reto y mucho más complicado de lo que imaginé, pero finalmente aquí está y les contaré, un poco y de manera muy personal, de dónde salió la idea y el cómo y por qué fui convocado a participar en *Madre Coraje y sus hijos*.

Hace muchos años conozco a Iona Weissberg, y siempre la consideré una mujer echada para adelante, con ideas un poco locas, ¿por qué no decirlo?, pero también renovadoras y audaces, convirtiéndola en una interesante directora de teatro. Su visión sobre lo qué quiere hacer es muy clara; y puedes o no estar de acuerdo, sin embargo, (cual leona y sus cachorros), defiende bien sus argumentos, cuestión que también hay que aplaudirle. Mi primer trabajo con Iona fue *Las referencias a Salvador Dalí me excitan*, de José Rivera, donde se podía ver la brutal relación de una pareja, bajo las circunstancias que dejan las esquirlas de una guerra, enmarcada en una realidad onírica y fantástica, llena de alegorías y metáforas que habitan en la solitaria imaginación de la protagonista. En aquél montaje trabajaban también Natalia Traven y Carmen Mastache, entre otros y, curiosamente, el día de hoy los cuatro, junto con Iona, damos clases en la FFYL en la UNAM, en la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

La segunda vez que coincidimos, yo actuando y ella dirigiendo, montamos *Intimidad*, de Hugo Hiriart, en donde el reconocimiento fue mucho mayor, tanto a nivel profesional como de espectadores; la consolidación de una directora con un sello personal, que busca hacer una crítica social, con humor e ironía, con trabajo y seriedad, pero nunca solemne, en una

palabra: humana. Obras que aporten experiencias diversas al público, con contenido rico y buen humor.

La obra de Hiriart habla sobre las podridas relaciones de pareja; seres humanos que se exponen y enfrentan todos los días para luchar, por quién sabe qué cosas superficiales, y lo realizan literalmente en una cama matrimonial, que casualmente se parece a un ring de box –ambos cuadriláteros– pero uno sin cuerdas. La dirección de Iona una vez más fue ágil, interactiva, encaminada a descubrir, como espectador, sorpresas que hábilmente sabe sembrar desde el principio. A Iona Weissberg no se le olvida nada, y sabe cosechar a tiempo. Ahora, después del segundo montaje, y varios litros de tequila, nos conocemos mucho mejor.

Madre Coraje, una obra de teatro escrita por Bertolt Brecht (un reto para cualquier director), ya fuera por el texto mismo, por todas las implicaciones sociales que tiene, por la infinidad de veces que se ha montado, como referencia, o incluso como punto de comparación, la convierte en una obra a la que hay que respetar de manera singular; no quiero decir que habría que reverenciarla, no, pero es, a todas luces un parteaguas en el teatro contemporáneo o por lo menos lo fue en el siglo xx . Una verdadera prueba para Iona.

No solamente como directora existe el reto, como actor también es desafiante y sumamente seductor, montar un clásico. Insisto, volver a trabajar con Iona significaba para mí volver a casa, a un teatro universitario siempre vanguardista, el reencuentro con todo un pasado amable y propositivo, regresar a la base pues, y recargar la pila, y entonces dije: sí, por supuesto, y máxime ahora con una obra dramática de un autor mundialmente reconocido; no quiero decir con esto que Hiriart o Rivera no lo sean, o sean autores menores a Brecht, pero la historia se ha encargado de hacerlo, no yo.

Iona me llama para interpretar al escritor, personaje que en el original es el abate o capellán, y que bajo esta adaptación se funden en uno solo; un personaje crítico del momento histórico, un personaje acomodaticio según soplen los vientos políticos, un personaje que podría representar a algún sector interesante de la sociedad, al que estamos eternamente agradecidos por haber dejado testimonio de los sucesos de que fue testigo a lo largo de su vida, pero que aborrecemos, simultáneamente, por no haber tomado partido por nada.

Me entusiasma entonces, representar este personaje en pleno siglo XXI, en un México convulso, en un país que se desmorona políticamente, y que pierde por completo la esperanza, el tejido social y la confianza en sí mismo. Tan parecido es lo que sucede en la anécdota de la obra, a nuestra realidad, que irónicamente lo vemos como un reflejo sarcástico de los malos libros de historia de México.

Hoy, y no contenta ni satisfecha con traer a la escena mexicana la obra de Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, basada en la guerra de los Treinta Años en el corazón de la Europa renacentista a principios de 1600, Iona Weissberg adapta dicho texto, ni más ni menos que a la Revolución mexicana de 1910. La guerra es una constante humana que se manifiesta desde que el hombre es hombre y dudo que acabe pronto. Muy lamentable es la situación –en esta obra, en esta época–, si hablamos de constantes humanas, ya que sería la misma a través de los tiempos; es decir, no importa haber sido un político sediento de poder al término de la edad media, ya que exactamente igual será representado en 1910 y lamentablemente igual en el 2014, año en el que se estrenó y representó la obra en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario. Adaptación; que por cierto, merece un espacio único, ya que usando el tema de la guerra de los Treinta Años, Brecht logra retratar el espíritu corrompido del hombre del siglo XVII y espejearlo o reflejarlo con el hombre de su siglo. Entonces, Iona aprovecha la condición constante en el espíritu podrido del ser humano del siglo XXI, y ubica la anécdota en el México revolucionario, a principios de 1900. Lamentablemente, la guerra y su miseria no son exclusivas de un sólo pueblo o lugar; esto lo digo porque *Madre Coraje y sus hijos* se explica en cualquier espacio donde reine el hambre, la envidia, la sed de poder, en cualquier entorno bélico donde se negocie con la vida, y, desgraciadamente, se puede representar en cualquier país y bajo cualquier idiosincrasia. Sería un logro de la humanidad llegar a montar *Madre Coraje y sus hijos*, en un futuro, y comentar en relación a la historia: es un buen texto, de cuando el hombre era bestia y no pensaba más que en sí mismo.

La injusticia social, la falta de oportunidades, la inseguridad, las diferentes formas de pensar y de creer, la discriminación y la intolerancia y el abuso de los poderosos desgraciadamente no tienen origen geográfico, ni término temporal; sería genial poder atrapar esas constantes e individua-

lizarlas, pero no sé, si por fortuna o mala suerte, son de dominio universal y así será hasta el fin de los tiempos. Son la base del tema de la obra. Acompañada de la picardía, el humor, la conveniencia y la *mala pata* de las clases sociales más bajas; *Coraje* es un texto que señala nuevamente las carencias de la sociedad sin importar la época en la que se viva. Subraya esas constantes humanas que deberían avergonzarnos, no la piedad, el amor, la tolerancia o la generosidad, no; se inclina más por los vicios que por las virtudes, analiza las conductas reprobables de los hombres y de forma quirúrgica nos muestra el corazón podrido y corrupto de la humanidad. Nadie se salva.

Regresando al inicio y retomando el origen del montaje (para *desclavarme* un poco) recuerdo que en el primer ensayo me encuentro con la agradable sorpresa que Madre Coraje será representada por Alejandra Ley, e inmediatamente surge una sonrisa en mi interior. Tenemos que reconocer que Alejandra ha hecho poco teatro pero mucho cabaret, y entonces Madre Coraje le viene como anillo al dedo, porque Brecht la imaginó más dicharechera que experimentada, más contestataria que estudiada, más vivida y por eso sabia.

Esta mujer (Ale), rica en carnes, con una voz extraordinaria para el canto, con un angelote gigantesco, puede representar perfectamente bien el personaje que se le ha encargado y ser punta de lanza de quienes la acompañamos. Y es entonces que empiezan a develarse un montón de agradables sorpresas, descubrimientos y reencuentros necesarios en la vida de cualquier actor.

Hacía muchos años que no trabajaba en algún teatro de la universidad y el simple hecho de volver significaba para mí la motivación, suficiente y necesaria para ir feliz a ensayar todos los días durante los siguientes tres meses: cantar, bailar, improvisar y colaborar para llevar el barco a buen puerto, (genial), trazar el plan para volver a la isla por el tesoro enterrado.

Me di cuenta rápidamente quiénes estábamos a bordo, un actor tiene ese instinto, un actor huele, mira, oye distinto, se percata, por lo menos tengo la seguridad de haber tenido más horas de navegación que algunos colegas más nobeles. Si bien estaba Alejandra Ley, una actriz con experiencia, (aunque no tan basta en teatro), dentro del reparto reconocí de inmediato a Artús Chávez, también maestro de la facultad, con una técnica desarro-

llada en *clown*; que literalmente del inglés es payaso y lamentablemente en castellano es un poco despectivo el término, en cambio, *clown*, no sé por qué, le da un toque de elegancia y sofisticación, cuando evidentemente sólo nombra la técnica depurada en Artús, del que me siento afortunado de conocer. Eugenio Bartilotti, un actor interesante, con gran capacidad cómica e interpretativa –forma parte de esta baraja por supuesto– y al que considero no ha hecho justicia la Revolución, pero en fin, así se comporta esta ruleta.

Del resto del reparto, del grupo de alumnos universitarios recién egresados o a punto de hacerlo, me llevo quizás la mayor satisfacción. Entusiastas pero incansables, improvisados pero jóvenes. Con ellos, vivimos el periodo de ensayos en el tercer piso del teatro, en el salón del Juan Ruiz de Alarcón, un espacio poco amigable para ser tantos, *non grato* (en comparación con el majestuoso escenario), sobre todo en época de lluvias. En ese mismo salón se cocieron las canciones, se hornearon las coreografías y se cuajó una amistad entre todos y para siempre. Eso ocurre, y no siempre, cuando surge una familia teatral, de lo contrario, difícilmente se llega a tierra firme sin haber tirado a alguien a los tiburones o amotinarse para quemar al capitán del barco.

El equipo de producción integrado por ex alumnos del Colegio de Teatro, impidió que los marinos realizáramos otras faenas que no fueran las nuestras solamente y por lo tanto nos mantuvo al ras, con poco tiempo para pensar en estupideces. Un ensamble de actores jóvenes egresados de la facultad, formaron parte del grupo a lo largo de todos los ensayos y evidentemente de todas las funciones. Trabajadores y necios como deben ser los estudiantes, hicieron que recordara esos primeros años de carrera en los que uno desea devorarse al mundo en dos mordidas, cuando todo está por venir, cuando lo más importante que hay en tu vida es justamente lo que va suceder ese día, porque no hay mañana; y con ellos pasamos muchas horas descubriendo y redescubriendo el texto, entendiendo por qué los personajes dicen y hacen, cada una de las cosas que dicen y hacen.

Poco a poco, tras las lecturas nos fuimos poniendo de pie en el salón del tercer piso del teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, allí tuvimos ensayos de música con la maestra Ofelia, que aunque no parezca me hizo cantar.

Foto 30



El Cocinero, el Reportero y dos soldados apresan a Elifgardo para fusilarlo. Foto: Daniel González.

Significativamente, o para efectos de este escrito, el día que Mario, nuestro extraordinario compositor trajo a los amigos instrumentistas y/o intérpretes, y corrimos por primera vez las canciones con música, será un día que nunca olvidaré, la unión de dos mundos sin conquista. Armoniosos sonidos, que estarán grabados para siempre en mi recuerdo. Comandados todos por la capitana, sentimos seguridad al ver que sabe mirar las estrellas para guiar, y viejos y jóvenes, profesionales y estudiantes, incrédulos y viciosos nos comprometimos. Es maravilloso pertenecer a un grupo que viaja a través del tiempo, con el objetivo de alcanzar la misma vara, en el mismo lugar y a la misma hora.

Estoy cierto de que sin Aline De la Cruz a bordo, todo lo anterior sería polvo, ella evidentemente sabía a dónde estaba navegando y usó las mejores cartas marinas y catalejos con Iona y Yoalli Malpica para alejar al barco de los remolinos y reencausar el trayecto en aguas mansas.

Conozco a Yoalli desde que fui su alumno y siempre mi consideración ha sido de respeto y colaboración, buen humor y profesionalismo, pero no

tenía el placer de conocer la existencia, casi diabólica, de Aline. En una noche de copas, de cuya fecha no quiero acordarme, la renombramos como la maestra Shaolin, por el juego de palabras que resulta del monje y Aline, otorgándole serenidad pero furia, profundidad y ligereza, domadora pero verdugo; un ser que junto a Iona se complementa y hacen de la dirección un animal con un alma más apacible. El dúo dinámico. Me atrevo a decir que lo mejor que hizo Iona en *Madre Coraje y sus hijos* fue tener a su lado a Aline. Ambas directoras del proceso forman una interesante mancuerna, que si bien, una maestra de la otra desde hace años en la facultad, supieron acoplar sus conocimientos y llevarlos a la práctica; una manejando todos los conceptos la otra subrayando las partes importantes de los mismos, una entrando a tambor batiente conquistando la ciudad la otra sanando a los heridos que han quedado en la batalla; es interesante ver cómo trabajan. Si fueran macheteras Iona entraría con el machete cortando caña en medio de la selva y finalmente Aline recuperaría la caña, para entre las dos, hacer un exquisito aguardiente. Sí, en efecto, juntas son dinamita y ¿por qué no dentro de esta locura un cable a tierra? Poderoso, silencioso y dócil, no ofensivo diría yo: la maestra y también productora Yoalli Malpica, a la que se le ve poco pero se siente todo el tiempo, la que resuelve el problema en silencio, la que duda y se pregunta.

Nunca hay dos sin tres, por eso la tercera *bruja*, si bien no tan protagonista como las otras dos, no menos importante; logró comunión con los músicos (indispensables en este montaje) y tras los divertidos ensayos con bombo y platillo (literalmente), pudimos, gracias a sus gestiones, pasar al teatro y al espacio real, pasar de lo abstracto a lo concreto (diría el filósofo). Poder convivir con Sergio Villegas, escenógrafo y Emilio Martínez (su primero de abordo), fue como dejar el barco y tomar el avión. Algo así como empezar a caminar después de haber gateado.

Una vez abierta la puerta del teatro, no puedo dejar de mencionar a toda la planta técnica del Juan Ruiz, no hay nada como estar dentro de un recinto tan hermoso, tan práctico, tan funcional, tan bien hecho, un espacio que acoge a los actores, no que trata de expulsarlos. Lo considero el mejor teatro de México, por lo menos de los teatros en donde he actuado. Compañeros todos, hacían que la experiencia vivida en los ensayos de salón se tornara placentera y fructífera, veía los brotes de la siembra emerger de la

tierra y pensaba que había valido la pena el esfuerzo, nunca el sacrificio porque no creo en eso… y estuvimos listos para estrenar.

El inicio, siempre incierto, pero con aires favorables para izar las velas. Todo marcha a su ritmo y de pronto, sin decir agua va, nos faltan 43 estudiantes en Ayotzinapa; inician los levantamientos en el país, la incongruencia de los altos mandos, la inconformidad general, la vergüenza y la indignación. Pareciera que las terribles injusticias que se mencionan en la obra, tomaran vida por sí solas y cual monstruo multicéfalo, creación de pesadilla, se allegaran a la realidad en forma de esperpentos y fueran representados en toda la República.

Siempre he creído que mi trinchera está en un teatro, y fue por esa razón que las ganas de actuar se acrecentaron, los hechos violentos de la realidad, (al margen de lo profesional), hicieron que creciera en mí un espíritu de obligación moral, de solidaridad, de dar la cara desde mi lugar y manifestar mi descontento. El resultado fue inmediato. La sala se llenó de gente, aplausos y dolor. Sirvan estas letras, también, como lamento por los desaparecidos.



Foto 31



El Reportero le declara su amor a Madre Coraje. Foto: Ernesto Muñiz.

III.2.3 La perspectiva de un actor docente: Manual de las buenas prácticas para el actor

Artús Chávez Novelo

En los últimos años he tenido la oportunidad de trabajar como director con elencos numerosos, de hecho, por casualidad han sido de once actores. En mi experiencia uno se enfrenta a equipos de trabajo, donde existen actores que tienen una enorme disposición para trabajar, que se comportan de manera educada, responsable, amable y esto hace que el trabajo sea una delicia. Por otro lado, existen los actores que muestran resistencias, una enorme presencia de su ego, poca capacidad para dialogar y terminan siendo, francamente, groseros, mal educados y hace que trabajar con ellos sea un infierno. Cuando las directoras de *Madre Coraje y sus hijos* me invitaron a trabajar en este proyecto, justamente había terminado un montaje con once actores, de los cuales, seis se comportaron conmigo y con el equipo de productores y diseñadores de manera más que lamentable. Durante la temporada, inconscientemente dejé de asistir a las funciones, porque no me sentía una autoridad, incluso me sentía ajeno a la propia puesta en escena y este sentimiento es una gran desazón para un director, puesto que uno pone mucho empeño, tiempo y pensamiento para sacar adelante el trabajo. Así es que me prometí a mí mismo ser "el mejor actor del mundo". Que quede claro, que esto no significa de modo alguno ser el mejor con respecto a mis habilidades histriónicas. Me refiero al actor que tiene la mejor actitud y disposición para trabajar con las directoras o directores, hacerles la vida fácil, llevadera, y en el mejor de los casos divertida, puesto que yo basándome en esa ancestral frase de "No le hagas a los demás lo que no quieres que te hagan a ti", no quisiera hacerle pasar a un colaborador lo que malos colaboradores me han hecho pasar a mí. Así es que quiero tomar de los actores que se han comportado conmigo como magníficos colaboradores lo mejor para inspirarme en este "Manual de las buenas prácticas para el actor", ya que como dicen los norteamericanos *Never cast and asshole*, es decir, nunca incluyas a un cabrón en tu elenco.

¿Cuáles son las mejores prácticas durante un proceso de montaje teatral?

A. Preproducción

1. Cuando te pregunten tu disponibilidad de horarios para los meses en los que se realizará el proyecto, di la verdad. Es mejor para un director saber que cuenta con un día a la semana con un actor porque tiene llamados para la televisión, que imaginarse que lo tiene cinco días y a la hora de los ensayos descubrir que no es verdad. El tiempo se esfuma en el proceso de montaje; la planeación del calendario de ensayos es indispensable para el mejor aprovechamiento del tiempo, por eso uno debe hablar con la verdad y decir "puedo o no puedo".

2. En el mejor de los casos comprométete a un solo proyecto por ocasión. Este es un punto difícil, ya que en México no se pagan los ensayos, a diferencia de otros países como el Reino Unido, Canadá o Estados Unidos, donde la producción cuenta con los actores durante ocho horas diarias, de lunes a viernes, durante tres a cuatro semanas para ensayar. En México, los actores deben malabarear otros montajes, otros ensayos, clases, llamados para cine o televisión, y todo esto entorpece no sólo la planeación de los horarios, si no la concentración del actor quien muchas veces llega cansado o con la mente en cinco diferentes personajes. Hace poco un amigo director me hizo notar que existen actores "hueseros", es decir, que toman "chambitas" para sacar el gasto mensual. El término "huesero", surge del gremio de los músicos quienes muchas veces aceptan trabajos en bandas o grupos para fiesta, y estos trabajos no tienen un significado para ellos más que cobrar un cheque al final.

3. Contesta con la palabra "recibido" a todos los mensajes que se te envíen. Cuando uno coordina un equipo grande de actores y diseñadores, necesita la certeza de que todos han recibido la información que se ha enviado por escrito. La información que se envía es importante. Aquella persona de la producción ya sea, el director, el productor, o alguno de los asistentes, está esperando una respuesta que puede ser confirmado, recibido, o enterado.

4. No modifiques tus horarios sin avisar a la producción. La producción sabe que cuenta contigo y que tú tienes cierta disponibilidad de horarios, evita sorprender el primer día con nuevos cambios porque ya hay una planeación previa que consideró los horarios en primer lugar.

B. Durante el proceso de montaje

1. Sé higiénico. Hoy en día corremos de un lugar a otro, comemos en la calle, sudamos, y en ese transcurso de tiempo pasamos horas sin recobrar la limpieza que adquirimos en la mañana después de bañarnos. Yo creo que el actor profesional debe prepararse para un ensayo llegando al baño a lavarse las manos, la cara, los dientes y cambiarse la ropa de la calle, por ropa fresca, limpia, en el mejor de los casos, limpiarse las axilas y los pies con una toalla húmeda y si no, por lo menos ponerse desodorante y talco. Parece una obviedad, pero es común ver actores que vienen del transporte público o que fueron al baño y no se lavaron las manos o que acaban de fumar y no se lavan los dientes. Actuar es estar en contacto con otros seres humanos, la higiene es importante para mantener un contacto físico agradable con los otros.

2. Llega a tiempo. Sí, vivimos en la Ciudad de México; sí, existen contratiempos inconmensurables como las marchas, las tormentas, y los accidentes, pero el actor debería hacer de esos tres casos excepciones y no hábitos porque, nuevamente, el tiempo del ensayo está planeado para cumplir uno o varios objetivos. Si ese valioso tiempo de tres o cuatro horas se reduce por la impuntualidad de los actores que son la materia prima del director, éste difícilmente podrá cumplir con su plan de trabajo.

3. Llega preparado. ¿Qué necesitas para tener un buen ensayo? Haber estudiado la escena que corresponde, traer el libreto, tener una pluma o lápiz a la mano y tener tus diálogos resaltados. Llegar y decir "se me olvidó mi libreto" habla de lo poco interesado que estás en el proyecto.

4. Trae al ensayo todo lo que necesites para cubrir tus necesidades humanas. ¿Estás a dieta? Trae la comida necesaria. ¿Necesitas tomar agua? Trae tu botella de agua. ¿Quieres tomarte un café? Llega con el café en las manos o trae una cafetera en préstamo a la producción. ¿Se te baja el azúcar? Trae chocolates, pasitas. Es increíble la cantidad de horas que se pierden porque alguien tiene una ocurrencia o antojo a la mitad del ensayo.

5. Explica claramente tus necesidades. Si necesitas ir al baño una vez cada hora, plantéalo el primer día de trabajo para que el director y el asistente consideren ese descanso ¿Eres adicto al café? Propón traer una cafetera. ¿Necesitas traer a tu hijo de cinco años una vez a la semana? Adviértelo para que la producción esté preparada. Cualquier necesidad que un miem-

bro del equipo tenga y que sea importante para él o ella, será considerada por el director y su equipo, puesto que lo que se busca es que todos tengamos las mejores condiciones para trabajar. Por eso es importante que expreses claramente tus necesidades desde el principio.

6. Apaga tu celular. Así como es irritante que suene un celular mientras tú estás dando una función, así como es molesto que los comensales revisen sus mensajes durante una cena de amigos, así como es triste que tu pareja lea el Facebook en la cama, así es fastidioso ver a los actores consultar su celular mientras se estudia una obra o mientras se prepara una escena. Un ensayo es un laboratorio, y si crees que no aprenderás observando a tus compañeros trabajar mientras no estás actuando, yo dudaría de que eres un artista con ganas de crecer. Sabemos que habrá ocasiones en las que estarás esperando "esa llamada" en dónde te van a confirmar tu vuelo o si te quedaste en la película o no. Podemos entender esas raras ocasiones, pero haz de esto una excepción y no un hábito.

7. Sigue la acción. Sigue el texto con los ojos, mantente alerta en qué página estamos, prepárate en las piernas del salón de ensayos para entrar en tu pie, pon todo tu entusiasmo en estar presente y no hagas que el director pierda tiempo preguntando dónde estás.

8. Guarda silencio. Un director necesita el 120 por ciento de su atención en la escena, evita cuchichear, conversar con otros actores, porque habrá un descanso en el ensayo para eso. Si te carcome las entrañas una pregunta, apúntala y hazla en el momento relevante, pero no distraigas al director o a tus compañeros que están poniendo todo su esfuerzo en resolver una escena, con una necesidad tuya de comunicación. Parece obvio, pero si lo es, ¿por qué no guardar silencio?

9. Pon toda tu actitud al servicio de la producción. Éste punto resume todos los anteriores, pero si se te contrata para hacer un personaje no sólo es porque se confía en tu talento, sino también porque se cree que eres una persona profesional que comprende que lo más importante para ti, como para todos, es tener una obra exitosa, un proceso divertido y una experiencia de aprendizaje. Pon tus neurosis, hipocondrías y necesidades especiales por debajo de lo más importante que debe ser la obra.

10. No dirijas a tus compañeros. Sí, somos un equipo y tu punto de vista es importante. Sí, eres un actor o actriz con más experiencia por tu edad

y seguramente sabes más que tu compañero que está empezando. Sí, estamos seguros que tú también tienes ideas y comentarios importantes, pero no dirijas. El trabajo del director es dirigir y sabe que un actor necesita tiempo para digerir las notas que está trabajando, para poder bombardearlo con nuevas indicaciones. No interrumpas este proceso del director con tus propias indicaciones, porque este papel no te corresponde.

11. No te justifiques, no te defiendas. Normalmente si un actor se justifica es porque no se preparó, es decir porque no estudió su papel en su casa durante el fin de semana o la noche anterior. Nada más aburrido que escuchar tus justificaciones.

12. Acepta y agradece las notas de tu director. En mi experiencia son muy pocos los genios que desarrollan la capacidad de dirigirse a sí mismos. ¿Qué sería del actor sin la ayuda del ojo externo? ¿Sin la mano dura que te mueve de tu zona de confort y de tus viejos hábitos? ¿Sin la asesoría de un experto que te ofrece motivaciones e imágenes y referentes para enriquecer tu trabajo? No pierdas tiempo discutiendo. Prueba lo que el director te ofrece y trata de justificarlo, puesto que es tu trabajo. Cualquier director preparado sabrá distinguir una nota de su parte que no te condujo a nada y podrá ofrecerte una alternativa que te funcione, pero si tú no haces un intento verdadero por incluirla, el director difícilmente podrá ayudarte.

13. Propón de pie. ¿Tienes una gran idea? Pruébala en escena, pero no perdamos tiempo de ensayo discutiéndola. Es obvio que los directores buscan actores propositivos, imaginativos y creativos, pero las propuestas del actor se hacen en la escena no en la mesa de trabajo, porque aunque no lo parezca discutir las ideas de cada uno de los actores implica una pérdida enorme de tiempo. Todos agradeceremos tus propuestas y si funcionan se quedarán en el montaje, pero nuevamente, como dicen los norteamericanos *Show me, don't tell me*: "muéstramelo, no me lo cuentes".

14. Acepta. A mí me gusta decir, "Sí señor(a)", es decir, me gusta que el director sepa que entendí y recibí el mensaje que me envió y que por señor, quiero decir que respeto y agradezco la atención que me pone para modificar mi trabajo. El director es el director, porque de todos nosotros es quién más tiempo ha dedicado a preparar el montaje. Así es que la palabra "Señor" o "Señora", denota lingüísticamente el respeto que se tiene por

ser la cabeza que marca la dirección que todos hemos de tomar. De todos modos ¿por qué tenemos miedo o fastidio ante la autoridad si somos un grupo de adultos que por voluntad propia estamos firmando un acuerdo de trabajo entre profesionales? El director es el jefe y punto. Acéptalo o haz un unipersonal y dirígete a ti mismo.

15. Anota. Ya sea en tu libreto o en un cuaderno que lleves para complementar tu trabajo, pero apunta las notas y los cambios que hace el director. Un actor debe recordar las intenciones, los referentes, el trazo, la postura de su cuerpo, sus gestos y toda esta partitura actoral, se imprime en tu memoria, a través de la repetición. Pero si tú le ayudas y te permites registrar en papel aquellas cosas que son relevantes, podrás estudiar en tu casa y llegar al ensayo habiendo repasado y preparando tu escena.

16. Deja tu vida personal afuera. Sí, todos podemos tener un mal día o estar pasando por una época dura. Pero lo que suceda en tu mundo privado no nos pertenece a tus colaboradores y no tenemos por qué lidiar con eso. Si te estás divorciando y no estás de ánimo para poner tu 100% en este proyecto, déjalo a tiempo, pero no nos hagas sufrir a todos las implicaciones de tu vida personal, porque para nosotros el proyecto es lo más importante.

17. Mantén el buen humor. Sabemos que es difícil, sabemos que es cansado, sabemos que puede ser frustrante dominar esta escena y créeme que sí alguien está preocupado por resolverla es el director. No le agregues trabajo con tu mal humor. Si hacer teatro es nuestra vocación y nuestro máximo deseo, ¿por qué no poner nuestra mejor cara para hacer de este proceso una experiencia inolvidable para todos?

18. Respeta a los asistentes. Los asistentes de dirección y producción, generalmente son jóvenes recién egresados que por muy poco o ningún sueldo, se ganan su “derecho de piso” trabajando. Otras veces son profesionales que han colaborado con muchos directores, en múltiples producciones y que aman su trabajo. El asistente es la mano derecha del director y ya sea un joven inexperto o un asistente experimentado, merece el mismo respeto que cualquier persona del equipo. Este punto es dolorosamente evidente, pero en múltiples ocasiones he visto a un actor maltratar incluso con gritos a un asistente y créanme que es de lo más desagradable.

19. Registra tus entradas y salidas. Aun cuando el asistente está anotando el trazo en el salón de ensayos, es importante que tú registres tu propio trabajo. Pronto nos moveremos del salón al teatro y habrá que ajustarnos a este nuevo espacio. Tú puedes ir resolviendo tu trazo en el nuevo espacio si tienes trazado el mapa por lo menos de tus entradas y salidas al escenario.

20. Registra el manejo de tu utilería y vestuario. Aun cuando el asistente de dirección registra dónde comienza tal o cual objeto o prenda, tú puedes hacer tus propias notas, que te servirán durante las funciones para verificar que los técnicos han dejado los materiales que tú vas a ocupar en el lugar que les corresponde. No confíes el 100% del éxito a los demás o a tu memoria. El papel no miente y es mucho más eficaz que tú recuerdo de dónde recogiste ese tenedor y dónde lo colocaste.

C. Buenas prácticas de trabajo con el diseñador de vestuario

Durante el periodo de ensayos, seguramente asistirás a por lo menos dos pruebas de vestuario. En ellas, el director y los diseñadores van a revisar si lo que planearon en un dibujo va a funcionar escénicamente y qué modificaciones deben realizarse.

1. Asiste a la toma de medidas y a las pruebas de vestuario con puntualidad. Esto incluye planear tu ruta con anticipación y averiguar dónde vas a estacionar tu automóvil. Muchas veces las pruebas de vestuario se programan con un actor diferente cada media hora y tu retraso de quince minutos afecta el desempeño de las pruebas de vestuario de todos los demás.

2. Asiste con ropa interior limpia y presentable. Es normal que el día de tu prueba tengas que vestirte frente al diseñador y los realizadores, el director y los asistentes. Si sabes que vamos a verte vestir y desvestir porta la ropa interior que más te favorezca.

3. Ven aseado. Este punto no necesita explicación.

4. Evita opinar sobre el diseño. Aun cuando tú eres quien va a lucir y dar vida a ese vestuario, resulta francamente fastidioso para el director y el diseñador conocer tu opinión. ¿Eres un experto en vestuario sevillano del siglo XVII? Seguramente no. Por lo tanto omite tu opinión. ¿Crees que este color no te favorece? Vete a la televisión; los personajes de teatro no necesitan que el actor se vea bien. El vestuario de teatro necesita ayudar a contar una historia y que los actores se vean cómo el personaje.

5. Comenta sobre todo aquello que sea relevante para tu trabajo. ¿El vestuario no te deja respirar? Coméntalo, es importante. ¿El vestuario no te deja moverte? Coméntalo, es importante. ¿El vestuario te impedirá hacer un trazo que ya está establecido? Coméntalo, es importante. Pero si sientes que te ves gordo o chaparro, coméntalo, pero a tu terapeuta.

6. Pon toda tu disposición para hacer que tu vestuario funcione escénicamente.

D. Periodo de montaje en el teatro

1. Una vez que nos mudamos al teatro, los actores se enfrentan por primera vez a la escenografía. Antes de quejarte procura que funcione. Seguramente en la maqueta se veía más fácil, con otras dimensiones, menos inclinado, menos peligroso. Seguramente es diferente a como tú lo imaginaste en el salón de ensayos. En este punto el director está con el tiempo encima, el productor con la cuenta de banco a punto de vaciarse, y el diseñador de escenografía poniendo todo su empeño para que su trabajo le funcione al montaje, al director y sobre todo a los actores. Lo último que queremos escuchar son quejas, notas de lo mal que hicimos nuestro trabajo y del miedo que te da dominar ese espacio. Ten la certeza de que si algo es peligroso, el director te va a proteger. Ten la certeza de que si algo se ve incómodo o feo, el escenógrafo y el director lo van a cambiar. Pero ¿cómo esperas que ellos vean qué funciona o no si no haces un esfuerzo verdadero por probarlo?

2. Trata de que te dé tiempo. Sabemos que normalmente los salones de ensayo son más pequeños que los escenarios y que ahora el tránsito del camerino al escenario o de un punto a otro te tomará más tiempo. Intenta ajustar tu trazo y tus tiempos de desplazamiento antes de quejarte.

3. Si está en tus manos, resuélvelo; si no, dale la nota a la persona pertinente en el momento adecuado.

4. El teatro está desaforado; confía en que el director y el escenógrafo lo saben porque lo pueden ver y lo van a resolver. Esta puerta es muy pesada para ti, coméntaselo al director o a su asistente en un punto que no distraiga o no interrumpa el trabajo de todos.

5. No interrumpas el ensayo con tus quejas. Digamos que es la primera vez que se corre la obra sobre la escenografía. Confía en que existe un equipo

de profesionales listos para respaldarte. No cortes el ensayo porque la escenografía no cambió a tiempo, entra en el momento que te corresponde o el más cercano al que te corresponde; usa tu intuición y tu experiencia para resolver, pero no nos hagas la vida más difícil con tus quejas al momento del ensayo.

6. Trata de dominar tu vestuario. Sabemos que los cambios de vestuario tomarán su tiempo y que probablemente llegues tarde la primera vez que lo hagas y habrá que repetirlo varias veces para que suceda en el tiempo establecido. Comenta con el asistente indicado cuál es tu necesidad, por ejemplo, un camerino falso (con espejo y luz, más cerca del escenario). Considera que tus necesidades se van a cubrir siempre y cuando sea posible (tiempo y dinero), y que si no es posible se te ofrecerá una alternativa. Pero no te quejes, mejor haz que funcione.

E. Trabajo con el equipo técnico del teatro

1. Procura conocer y presentarte con cada una de las personas que trabajan en el teatro.

2. Procura memorizar el nombre de cada una de las personas que trabajan en el teatro.

3. Evita darles notas a los técnicos. Ellos responden a las indicaciones del escenógrafo, el director o los asistentes. Difícilmente podrían hacer su trabajo si recibieran notas de cada uno de los actores.

4. Solicita lo que necesites. ¿Necesitas una silla? Pídela. ¿Necesitas una luz? Pídela. ¿Necesitas ayuda para subirte a un bloque de escenografía? Pídela, pero a los asistentes, porque ellos son los únicos que podrán anotar en la biblia del montaje que esa silla o luz o ayuda deben estar para ti en tal o cual momento.

5. Por ningún motivo regañes a un técnico. A menos que sea eminente el peligro, remítete a denunciar su comportamiento negativo, si lo hay, a la persona indicada. Tú no eres el jefe de técnicos y no te corresponde regañar a uno de ellos por una falla.

6. Se cordial y amigable. El equipo técnico permite que nuestro trabajo se desarrolle sin fallas, ellos son la parte indispensable e invisible de nuestro espectáculo, son tan importantes como tú, así que trátalos con la misma amabilidad y respeto con la que tú quieres ser tratado.

F. En los ensayos técnicos

1. Mantente atento a las indicaciones del director. Al llegar al teatro, la distancia entre él y los actores se multiplica, puesto que debe estar en el patio de butacas observando la escena y se encuentra muy alejado de ti que estás en las piernas o sobre el escenario. Generalmente te dará indicaciones por micrófono lo cual lo hace menos personal. En este momento, está pensando en un millón de cosas, sobre todo cuestiones técnicas. Tu trabajo es mantenerte atento, seguir la acción, y estar disponible al cien por ciento aún si llevas dos horas esperando tu escena.

2. No te alejes de las piernas del escenario: no salgas a la tiendita por papas, no te distraigas con tu celular, no te vayas al camerino. En el teatro el tiempo corre a una velocidad preocupante. Tu trabajo es estar listo. Evita que se pierdan minutos (u horas) en lo que van a buscarte, o en lo que te das cuenta de qué escena te corresponde.

3. Evita corromper a otros actores. Se dice que una manzana podrida pudre a las demás. Creo que en el caso de las manzanas no es tan cierto como en el caso de los actores. ¿Estás nervioso, estás ansioso, te mueres de miedo, odias al director, detestas tu vestuario, crees que otro actor no está haciendo bien su trabajo? Háblalo con tu pareja, con tu terapeuta o en su oportunidad (que no es durante los ensayos sino al final o antes con el director), pero evita a toda costa contagiar tu malestar al resto de la compañía. No le eches a perder la experiencia a los demás con tu amargura. Lo más fácil del mundo es contagiar la sensación de fracaso e insatisfacción. Y créeme en este punto no hay nada peor para el director que enfrentarse a un grupo de actores enojados, aterrorizados y amargados.

4. En pocas palabras, deja de quejarte y haz tu trabajo. Y en el mejor de los casos, diviértete, aunque estés nervioso, cansado, atemorizado y vulnerable porque no sabes, porque ninguno de nosotros sabe realmente si la obra le va a gustar al público. Siempre es una apuesta. Pon buena cara y comprende que tienes el mejor trabajo del mundo.

5. Al finalizar un ensayo que seguramente fue difícil, pesado y enervante, despídete y agradece a todo el equipo técnico, actoral y de producción por su trabajo.

6. Si tienes un problema háblalo solo con el director.

7. Reserva todo el tiempo necesario para los ensayos en el teatro. No te imaginas la cantidad de veces que un actor o actriz me ha pedido faltar a un ensayo general por una visita al dentista; no sabes la cantidad de veces que un actor me ha pedido salir hora y media antes por asistir a un estreno de alguien más; no sabes cuántas veces una actriz ha llegado peinada con un estilo que no es el de la obra porque tiene que asistir a una alfombra roja al salir. Comprométete al cien por ciento con el montaje en el que estás participando y procura que el dentista, el estreno de tu mejor amiga o las fotos del periódico de la alfombra roja sean secundarias.

8. En resumen, resuélvelo, se profesional, concéntrate y no te quejes.

G. Durante las funciones

1. El día del estreno llega a la hora pactada. Todos estamos muertos de nervios en un estreno y lo último que queremos es preocuparnos porque no ha llegado un miembro del elenco.

2. Al finalizar la función agradece los comentarios del público y evita justificarte. Muchas veces la inseguridad de los actores se traduce en comentarios como “Regresa cuando la función amarre”, “Hoy me equivoqué muchas veces.” Sólo nosotros que conocemos el espectáculo sabemos de esas minucias. El público no nota esas imperfecciones puesto que no las conoce.

3. Evita propagar chismes de la compañía. El público no necesita saber de los problemas internos de la producción, ni de la vida personal de otros actores ni de tus conflictos con el director.

4. Deja los camerinos limpios. No sé por qué la gente cree que es obligación del personal de intendencia recoger sus palomitas y servilletas del piso, sus toallitas desmaquillantes o el sándwich que no se terminaron de comer. Nosotros usamos esa habitación para prepararnos, pero debemos tener el respeto con el recinto que nos recibe. Debemos recoger y guardar las cosas en nuestro camerino.

5. Muchas veces en los teatros hay personal que se encarga del vestuario, si ése es el caso ponte de acuerdo sobre dónde y cómo necesita que dejes tus cosas. Difícilmente se esperará que tú guardes el vestuario que te quitas en un cambio rápido, pero si tienes el tiempo suficiente lo más adecuado es que lo cuelgues en su gancho y que regreses a su lugar la mayor parte de las prendas que usaste.

6. Agradece las notas del director y de los asistentes. Es poco común que la obra se siga ensayando una vez estrenada, así que las notas que te proponga el asistente del director o el director mismo, serán el único espejo en el que puedas ver el reflejo de tu trabajo. No sientas que es porque lo estás haciéndolo mal. Las notas están para ayudarte a seguir creciendo y desarrollando tu personaje.

7. Escucha las notas del público, pero a menos que se trate de una persona cuya opinión realmente valores, no permitas que te den inseguridad en tu trabajo. Muchos actores se creen directores y muchos directores de otras obras creen que saben más que el director de tu obra. Todos sus comentarios te generarán inseguridad si no desarrollas un filtro que te haga entender "bueno, esa es su opinión". Si de todas formas un comentario te genera una duda importante, discútela con el director.

8. No modifiques tu vestuario, ni la forma de tu peinado sin consultarlo antes con el especialista correspondiente.

H. Al terminar la temporada

1. No te lleves a tu casa ninguna prenda de vestuario, atrezo u objeto de utilería. Los productores generalmente tienen la idea de remontar la obra en otro momento y apreciarán mucho que la producción se encuentre completa y en buenas condiciones.

2. Aprovecha la oportunidad para despedirte de todo el equipo técnico del teatro, así como de todos los miembros del elenco.

3. Llévate todas las cosas u objetos personales que hayas dejado en el camerino.

4. Una buena práctica que normalmente no hacemos es la de hacer una sesión de retroalimentación con el director. Yo creo que si le dedicáramos un momento a evaluar cómo fue nuestro desempeño como colaboradores, todos podríamos beneficiarnos de este encuentro de puntos de vista de profesionales como uno.

Foto 32



El Maestro de ceremonias y Madre Coraje invitan al público al escenario al principio del segundo acto. Foto: Ernesto Muñiz.

III.3 La etapa de producción

Yoalli Malpica

La segunda etapa dentro de una producción teatral se denomina de realización o de producción. Es donde comienza la construcción de la escenografía, los vestuarios, la utilería, la producción musical, las pruebas de sonido y, por supuesto, los ensayos. En esta etapa también se diseñan los elementos publicitarios –en nuestro caso incluía postales, carteles, parabuses– y el programa de mano; se programan entrevistas con actores y directoras o directores en televisión, periódicos, revistas y medios electrónicos y se organiza una rueda de prensa. Generalmente, el trabajo de producción y el trabajo de ensayos se llevan a cabo de manera simultánea.

Al iniciar esta etapa los creativos ya tenían muy clara la propuesta de dirección y habían realizado los diseños correspondientes a su área. Se habían presupuestado la escenografía y el vestuario pero algunos gastos, sobre todo en el primer rubro, lo rebasaban, por lo que se realizaron varios ajustes al diseño.

Como se señaló en el subcapítulo de pre-producción, el PAPIIT fue la segunda fuente de financiamiento que se obtuvo. Cabe mencionar que éste, para el ejercicio de los recursos financieros, establece partidas presupuestales con códigos específicos y los responsables del proyecto asignan los recursos a las partidas que consideran necesarias para llevarlo a cabo. En este caso, de su catálogo de 21 partidas, sólo se usarían en el primer año, para la etapa de producción, las partidas 243: *Otros servicios comerciales* y 731: *Becas para alumnos de licenciatura y posgrado en proyectos de investigación*. La partida 243 se utilizaría para pagar gastos de vestuario, escenografía y composición musical. La partida 731 apoyaría económicamente, a través de las becas, a cuatro estudiantes que participarían en las áreas de actuación, dirección, producción y dramaturgia. Es necesario mencionar que los apoyos financieros que se obtuvieron del PAPIIT y de la Dirección de Teatro fueron los que hicieron posible que se iniciara con la etapa de realización, pues los recursos de Efiteatro se liberaron hasta finales de octubre. Esto

tuvo sus repercusiones en la realización de la escenografía y la instalación de audio, como se verá más adelante.

Para ejercer los recursos del PAPIIT, la UNAM solicitó a los creativos que se registraran como proveedores de la UNAM, ya fuera como personas físicas o personas morales, pues sin este trámite no se les podrían otorgar los recursos.

En cuanto a la elaboración del vestuario, que inició en la segunda semana de julio, Emilio Rebollar recibió de la productora –Yoalli Malpica– cheques o dinero en efectivo para comprar telas, botones, encajes, galones, hilos, resortes, listones, accesorios, zapatos, sombreros, rebozos o prendas ya hechas. Durante los ensayos se hicieron tres pruebas de vestuario, dos en julio y la última en la segunda semana de agosto. Emilio Rebollar solía llegar al salón de ensayos del Teatro Juan Ruiz de Alarcón con varias cajas de zapatos para realizar las pruebas del calzado de los actores. Asimismo, en varias ocasiones los realizadores se ponían a coser en los camerinos y a texturizar algunas de las prendas, para lograr que se vieran viejas y sucias. A los músicos se les unificó con camisas y pantalones de color negro. El vestuario se conformó de aproximadamente ochenta piezas, entre camisas, blusas, vestidos, faldas, pantalones y rebozos.

Sergio Villegas, diseñador de escenografía, Emilio Martínez Zurita y Diego Rodríguez, sus asistentes, estuvieron al pendiente. El *load in* de la escenografía al Juan Ruiz de Alarcón tuvo lugar el 7 de agosto: todos los elementos se trasladaron de los talleres de los realizadores al teatro, donde se instalaron el giratorio y los telones, se armaron las tarimas y las escaleras que comunicaban al escenario con la sala y se llevó la carreta. También se acabaron de construir la capilla/ranchería y la casa de campaña. De los elementos que se usaron y que eran los más difíciles de manejar estaban la carreta, el giratorio y los telones. Para decidir de qué material se harían los telones, antes fue necesrio realizar pruebas en distintas telas para evitar la deformación de los diseños y el colorido de los mismos. La carreta fue paulatinamente llenándose de cosas para que realmente pareciera que cargaba todo lo que a su paso Madre Coraje iba comprando o vendiendo. Pesaba mucho, por lo cual se tuvieron que dedicar varias sesiones para enseñar a los actores cómo moverla con facilidad; aunado a esto se debían sincronizar los movimientos con el giratorio que tenía un diámetro de 8 m.

Foto 33



Emilio Rebollar, diseñador de vestuario. Foto: Yoalli Malpica.

Foto 34



Luis Montalvo, asistente del diseñador de vestuario. Foto: Yoalli Malpica.

Foto 35



Sergio Villegas, Emilio Martínez Zurita y Omar Saavedra probando la carreta. Foto: Yoalli Malpica.

En lo que respecta a la composición y a la dirección musical Mario Santos se encargó de elegir a los cincos músicos que tocarían en vivo, se requería que tocaran el acordeón, el contrabajo, las percusiones, la trompeta y la guitarra acústica. Uno de los problemas que enfrentó el director musical fue que el Teatro Juan Ruiz de Alarcón no contaba con un equipo de microfonía adecuado para presentar obras musicales, por lo cual se contrató al ingeniero en sonido Javier Talavera para llevar a cabo la instalación de los micrófonos, pues de lo contrario ni los cantantes ni los músicos hubieran podido desempeñar bien su trabajo.

Los actores contaban con pistas grabadas de las canciones para memorizarlas y ensayarlas en casa. Ofelia Guzmán acudía a los ensayos para revisar y guiar su interpretación cada semana o cada dos semanas.

Ricardo de León y Andrea Poceros, productores ejecutivos de la Dirección de Teatro, consiguieron la utilería que se usó. Fueron alrededor de 141 piezas las que conformaron el total de la utilería entre monedas, pistolas, vasos, pinzas para ropa, jarras, ganchos, trapos, botellas, caballitos de te-

quila, un tambor, un bebé, cubiertos, escopetas, lentes, un guajolote, un soplador, un machete, una pipa, unos dados y fichas, ente otras muchas cosas.

Como el dinero del PAPIIT se reembolsaba contra factura y todavía no se contaba con el monto de Efiteatro, Iona Weissberg, Claudio Sodi, Ricardo de León y yo prestamos dinero a la producción para concluir la realización de los telones, el giratorio y la ranchería. Además, financiamos la adquisición de los micrófonos que usarían los actores. Esto, evidentemente alteró el presupuesto en cuanto a la asignación de las partidas que cubriría cada coproductor. Por ejemplo, con el sueldo de una de las directoras se cubrieron parte de los costos de la ranchería y el giratorio y posteriormente, su sueldo se pagó con recursos de Efiteatro. Para llevar a cabo estos préstamos se firmaron contratos dirigidos a Brujas Producciones, con el objetivo de llevar el control de las finanzas y evitar problemas con los reembolsos.

Después de que se colocara la escenografía se colgaron y se afocaron las luces, según el plano de Xóchitl González y Esaú Corona, para realizar el libreto de iluminación. Estar en el teatro Juan Ruiz de Alarcón tiene muchas ventajas, pero una de las más grandes es que su equipo es de primera calidad, por lo cual no hubo necesidad de adquirir uno adicional para esta producción.

En lo que concierne a los ensayos, uno de los aspectos que, desde el punto de vista de la producción era importante poner en la atención de las directoras, era que las letras de las canciones tenían que escucharse con mucha claridad. Por ello, fue indispensable que los actores supieran manejar los micrófonos, aspecto que Mario Santos atendió en los ensayos. Asimismo, era fundamental que proyectaran energía en los números musicales para dar vida a cada canción; esto lo trabajaron conjuntamente Ofelia Guzmán y las directoras en los ensayos.

En los ensayos técnicos, uno de los puntos que se debió trabajar cuidadosamente fue la escena 6, que se desarrolla fuera del teatro Morelos, donde se llevaba a cabo una fiesta. Aquí se debían cuidar los focos que colgaban de las guirnaldas, pues en un momento uno de los actores debía quitarlas para señalar que la fiesta había terminado. Sergio Villegas dio indicaciones a los actores para hacerlo correctamente y evitar un accidente en escena. Asimismo, se les asesoró en la forma en que debía manejarse la

Imagen 2



Imagen 3



Actores (por orden de parición)

Joana Camacho	Soldadera/ Mujer herida/ Adelita
Artús Chávez	Maestro de Ceremonias/ General/ el Tuerto/ Soldado Carrancista
Rodrigo Murray	Sargento/ Reportero/ Coronel Guajardo
Alejandra Ley	Madre Coraje
Alondra Hidalgo*	Catalina
Emmanuel Cortés	Elifgardo/ Soldado Villista/ Soldado Yanqui /Soldado Carrancista
Alberto Carlos López	Oaxaca/ Soldado Villista /Soldado Carrancista
Eugenio Bartilotti	Cocinero/ Padre Campesino
Lorena Martínez	Yvette Puttie/ Adelita/ Mujer Herida
Larissa Urbina	Viejo Sargento / Adelita / Madre Campesina
Omar Saavedra	Soldado Yanqui / Soldado Carrancista / Joven Campesino

Músicos

Carlos Cuevas	Acordeón
Edgar Rou	Contrabajo
Javier Sosa	Percusiones
Jorge Adrián Tlaxcaltécatl	Trompeta
Jorge García Montemayor	Guitarra Acústica

Dirección	**Iona Weissberg y Aline De La Cruz***
Traducción	**Juan Alberto Alejos**
Música original y dirección musical	**Mario Santos**
Escenografía	**Sergio Villegas**
Vestuario	**Emilio Rebollar**
Iluminación	**Xóchitl González****
Producción Ejecutiva	**Ricardo De León y Andrea Poceros**
Dramaturgista	**Omar Mattar**
Montaje Vocal	**Ofelia Guzmán**
Traducción del Alemán	**Stefanie Weiss**
Producción	**Yoalli Malpica**
Coproducción	**Claudio Sodi**

Asistentes de producción	**Aurora Gómez Meza* y Omar Saavedra**
Asistente de dirección	**Mónica Campos y Sebastián Castellanos**
Asistentes de escenografía	**Emilio Martínez Zurita y Diego Rodríguez**
Asistente de vestuario	**Luis Montalvo**
Asistente de iluminación	**Esaú Corona**
Asistente de montaje vocal	**Fela Guzmán**
Asistente de coproducción	**Daniela Durán**

Diseño de imagen	**Rogelio Valdés**
Prensa y relaciones públicas	**Teatro UNAM e Icunacury Acosta**
Ingeniería de sonido	**Javier Talavera**
Utilería de ensayos	**Leo Weissberg**
Caracterización	**Carlos Guizar**
Fotografía	**Daniel González**

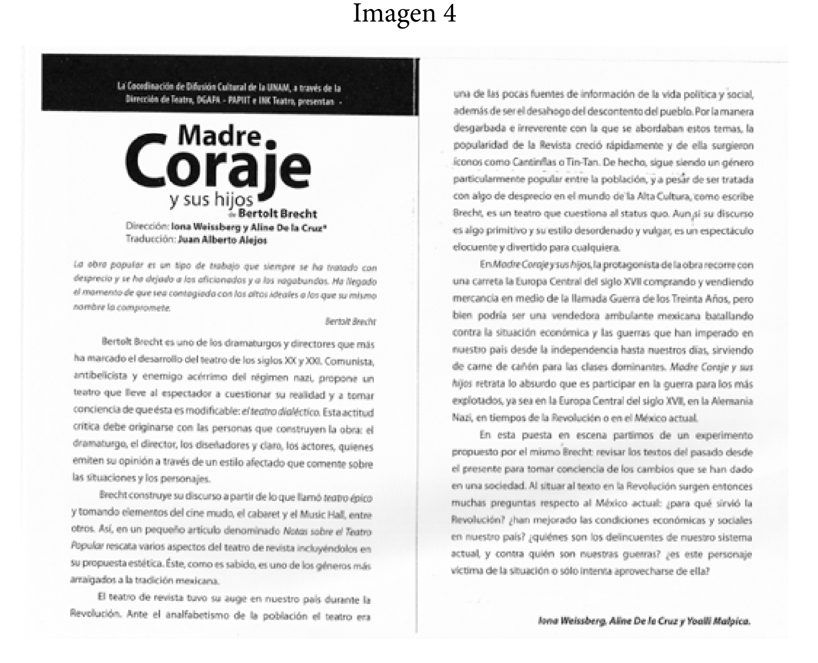
Realización de vestuario: **Emigdio Fernández y Diana García** • Realización de giratorio: **Autoescenic** • Pintura escénica: **Asunción Ramírez "Chon"** • Realización de carreta: **Antonio Pérez, Verónica Salazar, Óscar Pérez, Rodolfo Pérez, Miguel Pérez, Javier Chico, Carlos Chico, Manuel Vázquez, Elliot Pérez, Karina Moreno, Luz Sánchez, Miguel Paredes, Alejandro Viña, Emilio León** • Realización de utilería: **Antonio Gardaño** • Realización de parroquia y mecanismo de telones: **Mario Álvarez, Santiago López, Erick Velasco, Carlos García, Jonathan Mejía, Patricia Sánchez** • Instalación eléctrica: **Agustín Casillas "El Niño", Carlos García, Adán Arellano, Jonathan Mejía** • Staff de Producción: **Armando Ruiz, Joel Olmos, Elmer Ramírez, Luis Ramírez**

*Becaria Proyecto PAPIIT IG401214
** Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA

Producción teatral realizada con el estímulo fiscal del artículo 190 de la LISR (EFITEATRO)
Proyecto PAPIIT NO. IG401214

Esta es una coproducción de
TEATRO UNAM, DGAPA-PAPIIT, LAS BRUJAS PRODUCCIONES e INK TEATRO

Imagen 4



La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, a través de la Dirección de Teatro, DGAPA - PAPIIT e INK Teatro, presentan

Madre Coraje y sus hijos
de **Bertolt Brecht**

Dirección: **Iona Weissberg y Aline De la Cruz***
Traducción: **Juan Alberto Alejos**

La obra popular es un tipo de trabajo que siempre se ha tratado con desprecio y se ha dejado a los aficionados y a los vagabundos. Ha llegado el momento de que sea contagiada con los altos ideales a los que su mismo nombre la compromete.

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht es uno de los dramaturgos y directores que más ha marcado el desarrollo del teatro de los siglos XX y XXI. Comunista, antibelicista y enemigo acérrimo del régimen nazi, propone un teatro que lleve al espectador a cuestionar su realidad y a tomar conciencia de que ésta es modificable: *el teatro dialéctico*. Esta actitud crítica debe originarse con las personas que construyen la obra: el dramaturgo, el director, los diseñadores y claro, los actores, quienes emiten su opinión a través de un estilo afectado que comente sobre las situaciones y los personajes.

Brecht construye su discurso a partir de lo que llamó *teatro épico* y tomando elementos del cine mudo, el cabaret y el Music Hall, entre otros. Así, en un pequeño artículo denominado *Notas sobre el Teatro Popular* rescata varios aspectos del teatro de revista incluyéndolos en su propuesta estética. Éste, como es sabido, es uno de los géneros más arraigados a la tradición mexicana.

El teatro de revista tuvo su auge en nuestro país durante la Revolución. Ante el analfabetismo de la población el teatro era una de las pocas fuentes de información de la vida política y social, además de ser el desahogo del descontento del pueblo. Por la manera desgarbada e irreverente con la que se abordaban estos temas, la popularidad de la Revista creció rápidamente y de ella surgieron íconos como Cantinflas o Tin-Tan. De hecho, sigue siendo un género particularmente popular entre la población, y a pesar de ser tratada con algo de desprecio en el mundo de la Alta Cultura, como escribe Brecht, es un teatro que cuestiona al status quo. Aun si su discurso es algo primitivo y su estilo desordenado y vulgar, es un espectáculo elocuente y divertido para cualquiera.

En *Madre Coraje y sus hijos*, la protagonista de la obra recorre con una carreta la Europa Central del siglo XVII comprando y vendiendo mercancía en medio de la llamada Guerra de los Treinta Años, pero bien podría ser una vendedora ambulante mexicana batallando contra la situación económica y las guerras que han imperado en nuestro país desde la independencia hasta nuestros días, sirviendo de carne de cañón para las clases dominantes. *Madre Coraje y sus hijos* retrata lo absurdo que es participar en la guerra para los más explotados, ya sea en la Europa Central del siglo XVII, en la Alemania Nazi, en tiempos de la Revolución o en el México actual.

En esta puesta en escena partimos de un experimento propuesto por el mismo Brecht: revisar los textos del pasado desde el presente para tomar conciencia de los cambios que se han dado en una sociedad. Al situar al texto en la Revolución surgen entonces muchas preguntas respecto al México actual: ¿para qué sirvió la Revolución? ¿han mejorado las condiciones económicas y sociales en nuestro país? ¿quiénes son los delincuentes de nuestro sistema actual, y contra quién son nuestras guerras? ¿es este personaje víctima de la situación o sólo intenta aprovecharse de ella?

Iona Weissberg, Aline De la Cruz y Yoalli Malpica.

Programa de mano. Diseño: Rogelio Valdés.

bandera mexicana. Ésta tenía que ondear en la escena final y la actriz debía hacerlo desde la parte más alta de la carreta.

A la par de lo que sucedía en el teatro, en el Departamento de Prensa y Relaciones Públicas, Maricarmen Rodríguez, por parte de Teatro UNAM e Icunacury Acosta por parte de INK Teatro, se encargaron de realizar la publicidad y la difusión de la obra. El trabajo de realización inició solicitando a Rogelio Valdés, el diseñador gráfico, la imagen que se había acordado manejar en todo la publicidad: una calavera con una canana, jalando una carreta llena de trebejos, por una zona árida. Esta imagen se utilizaría en todos los materiales publicitarios. En atención a la solicitud del Departamento de Prensa, Rogelio diseñó carteles, programas de mano, postales, avatar para Facebook y Twitter, cabecera para Facebook, parabús, invitación para correos electrónicos, templete para presentación Powerpoint, animación GIF para WEB y lona para rueda de prensa.

Uno de los primeros sitios en que se difundio la obra fue la cartelera de Teatro UNAM: se incluyó una síntesis de la obra, el nombre de los actores

que conformarían el elenco y los horarios y fechas de presentación. Para llevar a cabo cualquier publicación sobre la obra Maricarmen Rodríguez pedía que revisáramos si la información y los datos eran correctos; y, por lo general, el número mayoritario de correcciones eran errores de dedo. Asimismo, otro de los aspectos en que se puso énfasis fue en la entrega de los logotipos de las diferentes instancias que apoyaron el proyecto. Todos ellos debían aparecer en los materiales impresos y electrónicos.

El equipo de Prensa y Relaciones Públicas se encargó de convocar a una conferencia de prensa que se llevó a cabo el 21 de agosto del 2014, a ésta asistieron: Alejandra Ley, Rodrigo Murray, Artús Chávez, Iona Weisberg, Aline De la Cruz y Enrique Singer, director de Teatro UNAM. A los treinta y tres medios de comunicación que se dieron cita en el Restaurante Bistro Mosaico de San Ángel se les entregó una carpeta de prensa con los datos más importantes de la puesta en escena y un boletín de prensa con la información relativa a la obra.

Imagen 5



COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DIRECCIÓN DE TEATRO

Boletín de medios
Agosto 21 de 2014

Inicia temporada de *Madre coraje y sus hijos* en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón

*De Bertolt Brecht
*Traducción: Stefanie Weiss y Juan Alberto Alejos

A partir del 4 de septiembre se presentará la puesta en escena ***Madre coraje y sus hijos***, bajo la dirección de Iona Weisberg y Aline De la Cruz, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario (Insurgentes Sur 3000). **Funciones: Jueves a sábado/19:00 hrs. y domingo/18:00 hrs. Admisión de $150.00 con descuento del 50% a estudiantes, maestros, UNAM, INAPAM, y jubilados del ISSSTE e IMSS con credencial vigente. Jueves $30.00.**

Madre coraje y sus hijos fue escrita por Bertolt Brech en 1939, mientras se encontraba en el exilio. Varias naciones europeas vivían en conflicto, a punto de que estallará la guerra. En esta obra se describe y critica la guerra, haciendo reflexionar al espectador.

En ***Madre coraje***..., la protagonista de la obra recorre con una carreta diversos lugares en conflicto, comprando y vendiendo mercancía en medio de la guerra. Así sobrevive y mantiene a sus tres hijos. Nada teme más que la paz, ya que ésta le impediría lucrar como lo hace a causa con los precios elevados por la escasez que genera la guerra.

"Mientras haya corrupción hay esperanza" frase que define a Ana Fierling, mejor conocida como *Madre coraje*. Prospera en sus economías, sin embargo pierde a sus hijos en medio de batallas y transacciones hasta quedar sola. Y como todas aquellas madres que quedaron solas en los años de la Revolución Mexicana, sigue su camino. ¿Qué le queda a Madre Coraje cuando mueren sus hijos? Nada. Seguir empujando su carreta de guerra en guerra.

Dirección de Teatro/UNAM
Departamento de Prensa y Relaciones Públicas
Insurgentes Sur 3000, C.U., C.P. 04510, Coyoacán
5665 0091• 5622 6954• 5606 0679
www.teatro.unam.mx

El elenco artístico que participa en esta puesta en escena lo conforman: Alejandra Ley, Rodrigo Murray, Artús Chávez, Alondra Hidalgo, Emmanuel Cortés, Lorena Martínez, Alberto Carlos López, Larissa Urbina, Joana Camacho y Omar Saavedra. Así como los músicos, Jorge García, guitarra acústica; Edgar Roberto Juárez, contrabajo; Jorge Adrián Salazar, trompeta; Javier Sosa, percusiones; y Carlos Cuevas, acordeón.

El equipo de creativos lo conforman: Iona Weisberg, dirección; Aline De la Cruz, dirección adjunta; Stefanie Weiss, traducción; Juan Alberto Alejos, traducción; Yoalli Malpica y Claudio Sodi, producción; Sergio Villegas, diseño de escenografía; Mario Santos, diseño sonoro y musicalización; Emilio Rebollar, diseño de vestuario; Xóchitl González, diseño de iluminación; Rogelio Valdés, diseño gráfico; Ofelia Guzmán, Ensamble vocal; Javier Talavera, ingeniero en audio; Omar Mattar, dramaturgia.

Madre coraje y sus hijos, de Bertolt Brecht, se presentará del 4 de septiembre al 7 de diciembre, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario (Insurgentes Sur 3000). **Funciones: Jueves a sábado/19:00 hrs. y domingo/18:00 hrs. Admisión de $150.00 con descuento del 50% a estudiantes, maestros, UNAM, INAPAM, y jubilados del ISSSTE e IMSS con credencial vigente. Jueves $30.00.**

Boletín de prensa de *Madre Coraje y sus hijos*, emitido por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

La Dirección de Teatro UNAM también elaboró un programa electrónico que podía consultarse en el siguiente código: www.teatro.unam.mx/programa. Este programa, a diferencia del impreso, contenía fotos de cada uno de los colaboradores, así como las semblanzas del elenco, del equipo de creativos y del equipo de producción.

Para incrementar la difusión se contó con los servicios de Imágenes y muebles urbanos (IMU) para la difusión en parabuses; algunos de éstos se ubicaban en Polanco, Periférico Sur e Insurgentes Sur.

Foto 36



Parabús. Foto: Iona Weissberg.

Durante el periodo de ensayos técnicos y generales, la producción estuvo al pendiente de los últimos detalles, tales como ajustes al vestuario, a la escenografía, el audio; además de revisar los contenidos de la publicidad impresa, incluidos los programas de mano.

En la función de prensa se hizo un levantamiento de imágenes y se presentaron tres escenas de la obra: una donde aparecían Alejandra Ley y Rodrigo Murray como actores principales, otra donde se veía el movimiento de la carreta y el giratorio; y otra más donde estuviera todo el elenco. Después de la función de prensa oficialmente inició la temporada.

IV

LA TEMPORADA

IV.1 La temporada y la compañía en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón

Aline De la Cruz

La temporada de *Madre Coraje y sus hijos* comenzó el 4 de septiembre y mi trabajo como directora había terminado ya que en el ámbito teatral las funciones durante la temporada quedan a cargo del director adjunto o del asistente de dirección, quién es la o el responsable de resolver los problemas que emergen día a día y de cuidar que la actuación, la puesta en escena y los elementos de producción se mantengan en un nivel óptimo. Una temporada teatral es un ente maleable que cambia y evoluciona conforme interactúa con el público. Por esto, es necesario un responsable que la encamine y la contenga de manera que este desarrollo sume y mejore la calidad de la representación. Por otro lado, los vestuarios y la escenografía se rompen, los focos de las luminarias se funden, los mecanismos se desgastan, los actores modifican textos y trazos. También pueden surgir diferencias entre los miembros de la compañía o la planta técnica, y accidentes o imprevistos. Todo esto requiere de una persona que se responsabilice y solucione los problemas que puedan surgir.

Haber trabajado como directora adjunta en varias puestas en escena antes de dirigir *Madre Coraje y sus hijos* me hacía particularmente sensible a lo que pudiera suceder durante la temporada. Por otro lado, como directora, me parecía que quedaban puntos pendientes a resolver para que la obra alcanzara todo su potencial. Después de las crisis y esfuerzo en los ensayos los actores lograron desarrollar su sentido lúdico, principalmente los estudiantes del CLDYT, para quienes esto había sido particularmente difícil. Así se representó con éxito el aspecto cómico y revisteril de la puesta en escena, pero esto en un inició eclipsó los contenidos y la problemática de la obra, que debían ser igualmente contundentes. Iona, Yoalli y yo queríamos lograr que el público se riera de la realidad que nos rodea a partir de comparaciones y burlas, pero también era necesario interrumpir una carcajada con la introducción de un momento crítico. Esto no se logró trabajar en

los ensayos técnicos, durante los cuales las directoras teníamos todavía que resolver aspectos relacionados con la producción, y durante las primeras funciones me preocupó ver la reacción del público. Esto era un trabajo que tenía pendiente realizar aún después de estrenada la obra.

Cuando iniciaron las funciones a Alejandra Ley le fue difícil conectarse con la obra y con su personaje porque aún tenía que afinar muchos aspectos técnicos de su interpretación: volumen, dicción, velocidad y corporalidad. Como se mencionó en el capítulo sobre el proceso de ensayos, la actriz se había ausentado por compromisos que había adquirido con una televisora. Integrar estos aspectos técnicos para lograr una actuación convincente le costaría las primeras tres semanas de la temporada. Gracias a su vasta experiencia como cabaretera, sabía ganarse las risas y la simpatía del público, pero también era necesario que su trabajo fuera verosímil. Como ejemplo, en la primera escena debía amenazar con una *paloma*[1] al Sargento y a la Soldadera que se querían llevar a sus hijos a la lucha, pero estaba más concentrada en provocar carcajadas que en intimidar a los militares, por lo que se diluía la tensión que requería ese momento. Algo similar sucedía en la relación que debía establecer con sus hijos en escena: los regañaba mirando al público e ignoraba las reacciones de los otros actores. Estos y otros detalles los identifiqué en el transcurso de las funciones, indicándole con precisión dónde debía realizar un cambio de intención, contenido o en su mirada, por qué, y cómo podría ejecutarlo. Al ir sumándose estas notas de dirección, aunque fuera en las presentaciones a público, Alejandra tomó conciencia de la dimensión patética del personaje que parecía no haber tomado en cuenta. Mejoró su interpretación y disminuyeron algunos vicios actorales.

Dicho desequilibrio se manifestó en otros miembros del elenco que exageraban los gestos y se hacían los graciosos para ganar la aprobación de los espectadores, demeritando la intención de la obra. Al respecto, es necesario aclarar que hacia sus últimos años el mismo Brecht reconoció que "la herramienta de la identificación no era del todo prescindible, en tanto que se utilizara para mostrar el comportamiento de los personajes",[2] y eso era precisamente lo que se requería que sucediera.

[1] Cohete explosivo con forma triangular, fabricado de papel. Puede ser de múltiples tamaños.

[2] Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro,* Trad. de Genoveva Dietrich, p. 132.

A medida que el elenco se sentía más cómodo, actores y actrices cayeron en la necesidad de agradar al público. Ese impulso seductor lo necesitan para trabajar, alienta la retroalimentación entre la escena y la sala, pero también se deben tener claros los momentos en los que no son graciosos o que los chistes restan al contenido de la obra. Es labor del director mantener el rigor de la representación. Coquetear en exceso con el público y regodearse es un mecanismo de supervivencia de los intérpretes, pero si al realizarlo sacrifican las acciones o el contenido de la obra es tarea de las directoras o directores registrar las modificaciones que funcionan y apuntar las que podrían tomar otro camino. Las y los directores debemos tener conciencia y flexibilidad para que la obra evolucione junto con el público y ayudar a que los actores y actrices no se aferren a sus primeras expectativas.

Como ejemplo me referiré a la interpretación de Rodrigo Murray como el reportero en la escena 6 del segundo acto. En esta, Madre Coraje se encuentra celebrando la Convención de Aguascalientes y atendiendo a una numerosa clientela de Adelitas alcoholizadas con quienes el Reportero bebe y baila. Madre Coraje, sin embargo, se siente amenazada ante la posibilidad de que la guerra termine, por lo que el Reportero intenta tranquilizarla:

> *Madre Coraje:* Se lo pregunto porque tengo que saber si me prevengo y compro ora que todo está barato. Si la guerra se termina, ¿qué hago yo con tanta cosa?
> *Reportero:* No tiene nada de qué preocuparse. Tal vez la guerra tenga sus pausas, ella también necesita tomar algo de aire y hasta se puede enfermar, pero que fallezca, eso no va a suceder nunca. ¡Pónganse de acuerdo todo lo que quieran! ¡La guerra va a volver de entre las mismísimas cuevas de su suciedad espuria! ¿Y sabe por qué, Coraje? Porque los clérigos, los gobernadores y los presidentes siempre van a apoyar la guerra… No tiene nada que temer.[3]

Catalina, la hija muda de Madre Coraje, también pregunta por la paz, a lo que el reportero insiste:

> *Reportero*: ¿La paz? Está justo aquí. Está cuando tomas tu pistola, antes de ir a la batalla y no sabes si vas a regresar. Cuando te limpias el sudor de la frente

[3] Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*, Trad. de Juan Alberto Alejos, acto II escena 6.

> y sonríes porque no fue a ti al que te hirieron. Cuando entierras a tus hijos antes de que ellos te entierren a ti… ¡La paz! Van a pasar los años; van a cambiar las casas, los rostros y las calles; van a seguir decidiendo ellos quién se sienta en esa silla… pero la guerra, nuestra guerra, nunca va a terminar.[4]

Rodrigo había propuesto recitar estas líneas manifestando cierta embriaguez en la enunciación y en los gestos del personaje para subrayar esas opiniones, pero conforme avanzó la temporada, le fue dando más importancia a la forma opacando así el contenido del texto. Después de que apuntamos que su interpretación era exagerada y nos distraía de lo que decía, Rodrigo comenzó a tomar una pequeña pausa antes de enunciar el segundo parlamento, dejaba a un lado la borrachera por un instante, relajaba el semblante y enunciaba con claridad el discurso, mirando al público directamente. El actor pasó de interpretar a un borracho que no controla su cuerpo y su dicción, a representar a un hombre lúcido en un momento de desesperación. Se hacía entonces un profundo silencio en la sala que rompía Madre Coraje con las palabras: "¡Ta bueno! Confío en usté, manito".[5] Estas transiciones súbitas de un momento jocoso a uno doloroso y viceversa fueron más recurrentes conforme los actores recibían notas de dirección.

Como mencioné en un principio, los eventos impredecibles de una temporada teatral requieren tomar nuevas decisiones en función de las crisis que emergen. En el caso de *Madre Coraje y sus hijos*, Rodrigo Murray comenzó a tener problemas en la columna vertebral por lo cual requirió una cirigía hacia principios de noviembre. Esto implicó, por un lado, cambios en su interpretación, y por otro, la necesidad de que se le sustituyera por otro actor durante dos fines de semana.

En cuanto al cambio en la interpretación gestual, el actor representaba a un coronel Carrancista que encabezaba una emboscada para asesinar a Emiliano Zapata en la escena 9 del segundo acto. Su personaje debía amenazar a unos campesinos y a Catalina para que le mostraran el camino hacia Chinameca, y ordenar a dos soldados subordinados qué hacer para sonsacarles la información a los campesinos. A raíz del dolor que le producía mantenerse erguido, como había construido Rodrigo al personaje

[4] *Idem.*
[5] *Idem.*

inicialmente, tenía que modificar su dibujo corporal. Por esto, le pedí que adoptara una posición que le resultara cómoda, pero que la exagerara. Rodrigo propuso un personaje con el cuerpo retorcido que hizo más contundente y verosímil su interpretación.

El viernes 17 de octubre Rodrigo avisó que sería necesario que lo operaran el 1° de noviembre. El sábado 18 de octubre el actor Emilio Savinni nos confirmó su disponibilidad para reemplazar a Rodrigo durante dos semanas y el domingo 19 asistió a la función de la obra. Con la ayuda de los asistentes de dirección, esa función se grabó y el video se le entregó al nuevo actor junto con el texto para que los estudiara. También el domingo tendríamos los horarios de los actores y las actrices que nos apoyarían y ensayarían con él.

Trabajamos con Emilio Savinni tres días completos (de 10:00 a 15:00 hrs. y de 17:00 a 22:00 hrs.) y otros cuatro días por las mañanas (de 10:00 a 15:00 hrs.), durante una semana y media, y el equipo de actuación prestó el tiempo que estaba dentro de sus posibilidades para ayudar al nuevo actor durante su corto tiempo de ensayos. Antes que nada, Iona y yo nos reunimos con él para hablar sobre sus personajes y definir sus diferentes líneas de acción. A esto siguió aclarar el trazo de las escenas, que Savinni ya había empezado a memorizar, o enseñarle y ensayar las canciones y las coreografías. Cada escena se repasaba completa las veces que fuera necesario para que pudiera fijarla. La mayoría de las ocasiones comenzábamos marcando los movimientos con el equipo de producción y dirección, para luego pasar la escena con el elenco disponible.

Para el miércoles 29 de octubre sólo faltaba ensayar la primera escena, que era particularmente difícil por la cantidad de actores que intervenían en ella y el tiempo que duraba. Había muchos objetos de utilería que considerar, y Madre Coraje y el Sargento llevaban la acción principal. Afortunadamente, Rodrigo llegó ese día para apoyar el ensayo (su cirugía tendría lugar dos días después) y le indicó a Emilio claramente todos los movimientos, intenciones y motivaciones de sus personajes, por pequeños que parecieran. Esto facilitó el trabajo para el nuevo integrante del elenco.

Para mí fue un proceso cansado; después de un inicio de temporada demandante y cuando el proceso comenzaba a asentarse, llegaba un nuevo reto para todas las personas involucradas en la escena. Sin embargo, el equi-

po actoral estuvo excepcionalmente solícito con Murray y Savinni. El elenco puso más empeño en su trabajo desde que Rodrigo comenzó con las molestias en la columna hasta que el nuevo integrante entró a la obra. Actores, actrices e inclusive los músicos estaban conscientes de que había que llenar un hueco y que requerían de un ajuste en su actuación para poder lograrlo.

Un evento ajeno a la obra que cambió la percepción tanto del público como de los actores fue la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014. Este acontecimiento –en el que además fallecieron nueve personas y varias resultaron heridas– generó una inusitada respuesta que traspasó las fronteras de nuestro país al evidenciar la corrupción, la impunidad, las mentiras y la indiferencia que maneja nuestro gobierno, en este caso encabezado por el presidente Enrique Peña Nieto.[6] La desaparición y muerte de los hijos de Madre Coraje se había transformado en un evento palpable, y como la obra daba pie a que el público interviniera de forma explícita, ella se volvió un espacio para manifestar su sentir. El público gritaba "¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!", abucheaba al Maestro de ceremonias, que portaba una banda presidencial y llevaba un copete

[6] El 26 de septiembre tuvieron lugar varios enfrentamientos entre estudiantes de la normal rural de Ayotzinapa, Guerrero, miembros del crimen organizado, y policías municipales, estatales y federales. En el conflicto también estuvieron presentes fuerzas del ejército mexicano y se vieron involucrados políticos de los tres niveles de gobierno. El presidente se rehusó en un principió a informar sobre los eventos. Ante las demandas de la población y de las familias de los involucrados, se llevó a cabo una investigación por parte de la PGR a partir de la cual el gobierno dio a conocer una "verdad histórica" que contradecía las investigaciones realizadas por organismos independientes y/o internacionales. A la fecha, el caso de los 43 estudiantes no ha sido resuelto. Fuentes consultadas: Paris Martínez, "Paso a paso, las 6 horas clave de la noche que atacaron a los normalistas en Iguala, (1ª y 2ª partes)", *Animal Político*, 26 y 27 de abril, 2016; disponiible en: <https://www.animalpolitico.com/2016/04/las-claves-de-los-ataques-a-los-43-normalistas)>; Redacción, "Ayotzinapa: La eterna noche sin luna", *Revista Proceso*, 26 de septiembre de 2016; disponible en: <https://www.proceso.com.mx/456186/ayotzinapa-la-eterna-noche-sin-luna>; Ana Slimovich e Israel Tonatiuh Lay Arellano, "La reacción ciudadana en la sociedad hipermediática contemporánea. El caso de la movilización por los estudiantes mexicanos desaparecidos de Ayotzinapa", *PAAKAT Revista de Tecnología y Sociedad*, Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara, Año 7, número 13, septiembre 2017-febrero 2018; disponible en: <http://www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/303>.

Foto 37



Final de la "Canción de las Adelitas"; Catalina pregunta al Reportero qué pasará con la paz. Foto: Daniel González.

de plástico al final de la obra, haciendo alusión al presidente Peña Nieto, y contaba del 1 al 43 cuando se presentaban las estadísticas de las muertes en el país en los últimos años. Los actores, por otro lado, encontraron un nuevo sentido al discurso de Brecht y lograron darle un contenido más específico y propio al texto. Este doloroso evento también los llevó a tomar conciencia de que trabajar a partir de lo cómico no significa dejar de tomarse el trabajo con seriedad. Así lograron conectarse mesuradamente con el público y sopesar más adecuadamente cuándo convenía coquetearle y cuándo ubicarlo en un lugar crítico.

La obra tenía la cualidad de motivar la participación activa del público y eso fue uno de los factores que mejor funcionó. Alondra, Emmanuel y Beto, que interpretaban a los tres hijos de Madre Coraje, salían a sala en la segunda llamada a ofrecer dulces y cháchara s al público –emulando a los ambulantes que los venden en las esquinas, casetas de cobro y semáforos del país– mientras Joana, la Soldadera, tomaba nota de nombres y medidas de los espectadores que podían sumarse a las filas del ejército revolucionario. Era como tener cuatro escenas simultáneas en la sala. En

la tercera llamada, la responsabilidad de continuar esa relación pasaba al Maestro de ceremonias, interpretado por Artús Chávez, quien saludaba, hacía alguna pregunta o comentaba alguna nota periodística de la semana. La audiencia contestaba a sus preguntas, respondía a las reacciones empáticas que solicitaba Catalina, se burlaba de Coraje y levantaba la mano para participar en la lectura de una nota o, en menor medida, para pasar al escenario a proponer una idea de cambio para el país.

La música en vivo apoyaba muchísimo a la escena: los músicos incorporaban efectos de sonido y cambios inesperados en las canciones que comentaban lo que sucedía en el escenario. En algunos momentos, inclusive aplaudían con el público, como si hubiera un segmento de butacas sobre el escenario. En muchos de los momentos en los que reaccionaban, fungían como una concreción de la postura crítica que puede provocar una obra, ya que escuchaban la escena como lo hacían los espectadores y manifestaban su opinión con sus instrumentos musicales.

La temporada de *Madre Coraje y sus hijos* concluyó el 9 de diciembre de 2014, en una función en la que, como es costumbre en nuestro país, el equipo de producción, la planta técnica y yo le jugamos múltiples bromas a los actores. El 8 de diciembre Luis de Tavira develó la placa de fin de temporada, recordándonos a todos los presentes, espectadores, actores, técnicos, diseñadores, etcétera. la importancia de mantener simultáneamente el sentido crítico y el sentido del humor en tiempos difíciles.

Foto 38



Canción final "Madre Coraje" bis. Foto: Ernesto Muñiz.

IV.2 La postproducción

Yoalli Malpica

Durante la temporada la obra *Madre Coraje y sus hijos* enfrentó algunos imprevistos, siendo el más importante desde la perspectiva de la producción el pago de honorarios de los músicos. Como se comentó con antelación el apoyo de Efiteatro no se había reflejado en la cuenta de Las Brujas, por lo cual no se tenían recursos para pagarles ni a ellos ni a los actores. Para solucionar el problema nuevamente Iona Weissberg, Claudio Sodi y yo tuvimos que prestar a la producción una cantidad que pudiera cubrir sus sueldos, por lo menos, los del primer mes de trabajo. Fue hasta el 29 de octubre que se contó con los recursos de Efiteatro y los pagos del equipo artístico pudieron realizarse quincenalmente sin mayores problemas.

El segundo problema al que se enfrentó la producción fue la ausencia que se tendría, por razones de salud, del actor Rodrigo Murray, durante dos fines de semana. El actor que suplió a Rodrigo Murray fue Emilio Savinni. Otro caso que se avecinaba era que Eugenio Bartilotti tenía programada una grabación fuera de la ciudad también para el mes de noviembre; afortunadamente los horarios de su grabación no se empalmaron con los de la temporada y pudo continuar con la misma.

La afluencia del público se vio afectada por la quema del Metrobús de la línea 1, de la estación Ciudad Universitaria, que ocurrió el miércoles 5 de noviembre del 2014; mientras en el centro de la ciudad se llevaba a cabo la marcha por la Tercera Jornada Global por Ayotzinapa. La gente no quería usar el Metrobús, y éste era uno de los medios de transporte que llevaban al Centro Cultural Universitario, donde se ubica el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Otro de los acontecimientos que tuvo que enfrentar la producción fue la suspensión de la temporada por una semana ya que se tenían programadas funciones de *Edipo*, del 16 al 19 de octubre, de una compañía belga. Esto implicó que todo se desmontase y tuviese que volverse a montar, lo cual,

Foto 39



El Cocinero y Madre Coraje frente a la capilla. Foto: Daniel González.

por otro lado, le permitió a la producción hacer ciertos ajustes como vigilar que los monitores de los músicos se escucharan bien, pues los actores, ya con más práctica, empezaban a cantar más fuerte y los músicos no podían escucharse. Se realizaron también arreglos al vestuario.

En cuestiones de difusión Icunacury Acosta, Maricarmen Rodríguez y Delia de la O se encargaron de conseguir entrevistas en diversos medios de comunicación para que los actores principales pudieran promocionar la obra durante toda la temporada. Asimismo, el Departamento de Prensa de la UNAM difundió la obra en la revista *Tiempo Libre*. Además tanto las postales como los carteles se distribuyeron en las escuelas de la UNAM y se nos permitió dejar algunas en los espacios del Centro Cultural Universitario.

Para conocer al público que asistió a la temporada se aplicó una encuesta al salir del teatro. De *Madre Coraje y sus hijos* quedaron registradas dos grabaciones, la que hizo la Dirección de Teatro UNAM y la que realizó Eidos Visualizaciones en la penúltima función, donde se llevó a cabo la develación de la placa por el Mtro. Luis de Tavira.

La última etapa de la producción de *Madre Coraje* fue la post-producción, durante la cual se entregaron los reportes finales a las instancias que habían colaborado como co-productoras. En este caso se entregó el reporte final del primer año del PAPIIT y el informe final a Efiteatro. En ambos se debían justificar los gastos y señalar si los objetivos propuestos se habían alcanzado. La meta principal, llevar a cabo una investigación teórico práctica para montar la obra *Madre Coraje y sus hijos,* de Bertolt Brecht, durante una temporada de 50 funciones, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, pudo cumplirse como quedó estipulado tanto en el PAPIIT como en Efiteatro.

Por otra parte, cabe destacar que a diferencia del reporte que se entrega al PAPIIT, el de Efiteatro solicita una auditoría que, en nuestro caso, llevó a cabo la empresa Orbe Advisors. Ésta se entregó treinta días hábiles después de haberse terminado la temporada. Para llevar a cabo esta labor se facilitaron al contador todas las facturas que comprobaban los gastos realizados con el monto aportado. Asimismo solicitaron que se enviara un video de alguna de las funciones y un registro digital con todos los impresos que se usaron para la publicidad de la obra. El PAPIIT, por su parte, solicitó el avance en cuanto a la realización de las tesis de los estudiantes que partici-

Imagen 6



Imagen 7



Con:
Joana Camacho
Artús Chávez
Rodrigo Murray
Alejandra Ley
Alondra Hidalgo*
Emmanuel Cortés
Alberto Carlos López
Eugenio Bartilotti
Lorena Martínez
Larissa Urbina
Omar Saavedra

Músicos:
Carlos Cuevas
Edgar Rou
Javier Sosa
Jorge Adrián Tlaxcaltécatl
Jorge García Montemayor

*Becaria Proyecto PAPIIT IG401214












Postal. Diseño: Rogelio Valdés.

paron como becarios. Se entregaron además las cartas donde los alumnos registraron las tareas que llevaron a cabo como servicio social.

El proceso de post-producción consistió básicamente en liquidar todas las cuentas pendientes con los realizadores de la escenografía, el asistente de iluminación, los servicios de grabación, y los pagos a los contadores. También se liquidaron los honorarios del elenco.

En lo que concierne al desmontaje la escenografía que quedó resguardada en la bodega del Teatro Juan Ruiz de Alarcón fue la siguiente: anafre con carbón eléctrico, dos bidones blancos, un huacal grande con el juego de turista pegado, cuatro huacales pequeños, la manta con la consigna Tierra y Libertad, dos cubetas COMEX, cinco sillas de metal, dos mesas de metal con mantel rojo y dos guirnaldas de luces. En dicha bodega también se resguardaron los objetos que estaban en la carreta. Por otra parte, la escenografía que se resguardó en la bodega de la UNAM ubicada en Avenida del Imán fue la siguiente: el giratorio, el motor para el giratorio, dos rampas, una plataforma para los músicos, una carreta, una casa de campaña, dos Booms, una señal de tránsito, una iglesia, una ranchería y una escalera de metal. El equipo de audio (micrófonos) se guardó en el Departamento de Producción de Teatro UNAM. El vestuario se resguardó en la bodega de Las Brujas después de haberse llevado a la tintorería. Los telones también se trasladaron a la bodega de Las Brujas. Las personas encargadas de llevar a cabo el desmontaje fueron los técnicos del Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Aurora Gómez Meza y Omar Saavedra, asistentes de producción.

El proceso de *Madre Coraje y sus hijos* resultó de gran aprendizaje para todos los participantes, pues fue un trabajo planeado con rigor y con un alto sentido académico que pudo contrastar el trabajo en el aula con el trabajo profesional, con la finalidad de complementarse el uno con el otro.

IV.3 *Madre Coraje y sus hijos*: evaluación y conclusiones

Iona Weissberg

Madre Coraje y sus hijos se presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del 4 de septiembre al 7 de diciembre de 2014, de jueves a domingo. Asistieron a la obra 12,000 espectadores, que equivalen aproximadamente el 58 por ciento del cupo de la sala. Para valorar el impacto de la obra en el público universitario se realizaron encuestas a lo largo de la temporada. Más del 90 por ciento coincidió en que la obra era divertida y que la recomendaría. Si bien la mayoría del público que acudió eran estudiantes y profesionistas (juntos incluían más del 65 por ciento de la sala), casi la mitad de los espectadores (48 por ciento) acudieron por primera vez al Teatro Juan Ruiz de Alarcón para ver esta obra a pesar de que la gran mayoría afirmó haber asistido a algúna representación teatral por lo menos una vez en el último año. Más del 50 por ciento del público tenía menos de 30 años, por lo cual podemos pensar que la puesta en escena resultaba atractiva para las nuevas generaciones.

Los comentarios de la prensa agradecieron o desaprobaron esta puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* por presentar a Brecht con tan poca solemnidad. Como ejemplos, Mauricio Montesinos, en el artículo "*Madre Coraje y sus hijos*: Las ruinas de lo que algún día llamamos Patria", escribió en *El Semanario*: "El primer acierto en la dirección es que quita cualquier vestigio de solemnidad enfermiza por trabajar uno de los textos más emblemáticos de la dramaturgia del siglo xx; se ve a una compañía al servicio de una obra, con la intención de conectar con el público y no para demostrar su superioridad intelectual o calidad de élite".[1] Por su parte, Carmen Zavaleta afirmó en *Tiempo Libre* que en la propuesta escénica "la historia

[1] Mauricio Montesinos, "Las Ruinas de lo que una vez llamamos patria", *El Semanario*, 4 de diciembre de 2014; disponible en: <https://elsemanario.com/colaboradores/83898/madre-coraje-y-sus-hijos-las-ruinas-de-lo-que-algun-dia-llamamos-patria/>.

se diluye pues deja paulatinamente de lado la profundidad del teatro de Brecht para convertirse en un entretenimiento bien realizado".[2]

La relación entre la obra y nuestra historia, y las características revisteriles del trabajo provocaron en el público tanto la carcajada como el enojo contra varias de nuestras instituciones. Al respecto, Estela Leñero apuntó en *Proceso* que esta *Madre Coraje* "revive el teatro de revista y un México convulsionado donde no queda más que reflexionar –entre festividad, canto y baile– acerca de lo que acontece actualmente en nuestro país".[3]

La obra permitió que seis estudiantes realizaran su servicio social como parte del elenco, del equipo creativo o del equipo de producción. Tres estudiantes recibieron becas a través del proyecto y tres escribieron trabajos de titulación en relación al mismo. Siete profesores y quince egresados del CLDYT colaboramos en el proyecto, que generó trabajo para más de setenta personas.

Foto 40



La Soldadera y el Sargento al principio de la obra. Foto: Ernesto Muñiz.

[2] Carmen Zavaleta, "Madre Coraje: Un entretenimiento bien realizado", *Tiempo Libre*, 15 de noviembre de 2014.

[3] Estela Leñero, "Madre Coraje y sus Hijos", *Proceso*, 15 de noviembre 2014.

Para presentar la obra se impartió un seminario sobre Brecht y el teatro de revista, un taller de canto y un taller de *clown* para profesores universitarios en que también participaron los estudiantes que eran parte del elenco.

Los once estudiantes que formaron parte de la compañía en las áreas de dirección, actuación, dramaturgia, teatrología y producción, pusieron en práctica lo aprendido en la carrera y ampliaron sus conocimientos a través de la práctica profesional y del Seminario sobre las ideas y metodologías de Bertolt Brecht y su traducción en la práctica escénica de la obra *Madre Coraje y sus hijos*.

El trabajo docente

En lo que se refiere a la relación del proyecto con la práctica docente, una de sus propuestas centrales fue trabajar con estudiantes de los últimos semestres de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Esto fortaleció su formación académica, ya que como se dijo, les permitió poner en práctica los conocimientos adquiridos durante sus estudios. Los estudiantes que participaron como actores pudieron fortalecer sus aptitudes y habilidades en los talleres de canto y de *clown* que se impartieron, para sustentar la creación de sus personajes, y entender el compromiso, la toma de decisiones y las propuestas que necesita realizar un actor profesional en un proceso de ensayos; asimismo, tuvieron la oportunidad de presentarse e interactuar con el público de uno de los teatros más importantes del país.

Trabajar en la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* les permitió insertarse en la vida profesional y colaborar con creadores escénicos de trayectoria. No es fácil para los estudiantes que están por concluir sus estudios, o que ya egresaron, encontrar un lugar en el campo laboral de manera inmediata y la obra les ofreció la oportunidad de generar un currículum profesional. Por otro lado, pudieron sopezar los beneficios de contar con una estructura de trabajo organizada y de cumplir en tiempo y forma con las tareas asignadas.

Creo que una de las aportaciones más significativas para ellos fue participar y conocer cómo el estudio y las bases teóricas se pueden interpretar

en la práctica, en una puesta en escena. Los alumnos pudieron ver cómo cada decisión que toma un director, un diseñador, un actor o un productor se sustenta en una investigación que se vierte en la propuesta de dirección, y que funciona como la brújula que marca el camino a seguir por todo el equipo de trabajo. Vivir el proceso, empezando con el seminario y los talleres, pasando por los ensayos y hasta la presentación a público, les permitió observar cómo el marco teórico, la investigación, el trabajo colegiado de los artistas y la discusión se traducen en lenguajes, estilos y elementos concretos en el escenario, y aplicar esto en su quehacer escénico.

El seminario que se impartió: *Seminario sobre las ideas y metodologías de Bertolt Brecht y su traducción en la práctica escénica de la obra Madre Coraje y sus hijos* les brindó la oportunidad de traducir los principios de Brecht a la práctica y construir a sus personajes a partir de una metodología específica. También pudieron reconocer el quehacer de otros creadores como Erwin Piscator y Anne Bogart, y apropiarse de los conocimientos adquiridos sobre el teatro tradicional de nuestro país. Esto, en conjunto, les dio bases para entender como generar un discurso con su trabajo. Con el taller de canto y el taller de *clown* adquirieron nuevas herramientas técnicas, mejoraron su comunicación con el público y tomaron conciencia de los muchos y diversos entrenamientos que requiere un actor.

Considero que muchos de aquellos que participaban por primera vez en un proyecto profesional pudieron darse cuenta que el actor requiere ser un individuo creativo, comprometido y propositivo, y que el trabajo en equipo se construye paso a paso, sumando las contribuciones personales de las mujeres y hombres que conforman la obra. En mi experiencia como profesora, los estudiantes buscan llegar rápidamente a soluciones concretas. Les es difícil comprender que el teatro es un proceso de "ensayo y error" para todos quienes participamos en él, y que no todo lo que se propone funcionará para la presentación. Creo que involucrarse en *Madre Coraje y sus hijos* permitió a los estudiantes entender que, inclusive las ideas que no quedan plasmadas en el producto final, son parte de la evolución de la propuesta.

El trabajo colegiado entre los profesores del CLDYT que participamos en el proyecto nos permitió conocer mejor a nuestros egresados y tomar conciencia de factores que debemos atender con mayor cuidado en los cursos que impartimos. Al respecto, podría mencionar que es necesario alentar a

los estudianes a salir de sus zonas de confort, esforzarse, responsabilizarse por su trabajo, leer y ampliar sus imaginarios, proponer más y de maneras más sofisticadas, y ejercer un mayor rigor en su trabajo.

El trabajo de investigación

En lo que concierne a la contribución del proyecto, se logró llevar a cabo una exploración comparativa entre el teatro de Bertolt Brecht y el teatro de revista mexicano con rigor académico. Así se estableció de forma clara el vínculo (muy debatido) entre el trabajo académico de investigación y el trabajo de creación en las artes escénicas. Gracias al estudio previo se rescataron elementos del teatro popular mexicano en el *teatro de arte* y se encontró una relación entre los acontecimientos de la Guerra de los Treinta Años en Europa Central, la Revolución y la situación que vive México en la actualidad. A partir de la investigación se definió el estilo de la obra, tanto en lo que se refiere a la actuación y a la interpretación musical como en los elementos de producción. Esto se amalgamó en una propuesta escénica que el público encontró divertida y cercana a su realidad.

Para llevar a buen término la puesta en escena y la investigación fue necesario un trabajo de planeación y ejecución que duró más de un año y medio. La metodología que se siguió puede brindar a futuros creadores escénicos una pauta para llevar a cabo procesos en los cuales se fundamente cada una de las decisiones que se materializan en el escenario. Por otra parte, llevar a cabo la recopilación de todo el proceso, desde la concepción de la idea hasta la materialización de la misma en este libro, contribuye a la profesionalización del teatro y a la formación de los nuevos creadores escénicos, pues este tipo de documentos no se generan en nuestro país y con frecuencia hay que recurrir a textos de otros países para obtener información sobre las diversas formas en que se puede abordar un proceso de puesta en escena.

En lo que respecta a la investigación, se leyeron la obras de Bertolt Brecht, incluídas diversas traducciones de *Madre Coraje y sus hijos* al castellano y al inglés, aquellos escritos teóricos del artista alemán traducidos a alguno de estos dos idiomas, y en menor grado, fuentes secundarias de otros

investigadoes y directores de escena que se refieren a su trabajo. También se revisaron diversos textos originales del teatro de revista mexicano en las primeras décadas del siglo, el estudio sobre *El teatro del género chico en la Revolución,* de Armando de Maria y Campos, y varios artículos de revistas especializadas. Se revisó en libros y documentales la historia de la Revolución mexicana desde diversas perspectivas y, en mucho menor grado, la guerra de los Treinta Años. También se consultaron fuentes gráficas relacionadas con los diseños de escenografía y vestuario que realizó Neher para las obras de Bertolt Brecht, referencias de montajes recientes de *Madre Coraje y sus hijos*, material fotográfico sobrel teatro de revista y sobre la revolución mexicana, y material gráfico de pintores mexicanos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Musicalmente nos remitimos a escuchar lo compuesto por Paul Dessau para la obra original, y corridos y canciones populares de tiempos de la revolución. Otras fuentes incluyeron películas mexicanas de la época de oro.

Los principios a los cuales se refiere Brecht requirieron de un trabajo de reinterpretación en un nuevo contexto –el México contemporáneo– con elementos propios a una historia y una cultura diferente a aquella de la cual emergieron –la Alemania de la primera mitad del siglo XX. Esto implicó un proceso de investigación, análisis, proposición, síntesis y concreción en diversas áreas del quehacer teatral. Si bien se partió de una idea central en la que se proponía amalgamar los principios críticos y estéticos de Brecht con una tradición local –la del teatro de revista– actores, dramaturgos, músicos, diseñadores y directoras le fuimos dando un carácter propio. El teatro, por definición, es una labor dialéctica, un experimento social en que diversos individuos deben confrontar sus posturas –estéticas, políticas, económicas, técnicas– para lograr un objetivo común: la puesta en escena. Como artistas, muchas veces tememos asumir y emitir nuestra opinión respecto al trabajo que se realiza, pero ésta se manifiesta aun a pesar de nosotros mismos. Cada quien emite su postura y sus necesidades a través de su trabajo, de las decisiones que toma. Como escribe Bogart, cada decisión es un acto de violencia porque excluye automáticamente cualquier otra opción.[4] Esta propuesta de *Madre Coraje y sus hijos* fue una manera de evidenciar

[4] Anne Bogart, *A Director Prepares*: *Seven Essays on Art and Theatre,* p. 55.

nuestra opinión respecto a la sociedad, a nuestra época, al teatro que nos rodea, a los procesos de producción y a nuestros procesos de enseñanza. Comulgamos en algunas perpectivas y diferimos en otras, sin embargo, confrontar y convivir con estas diferencias resultó enriquecedor.

Como artistas somos propensos a cancelar la mirada crítica hacia nuestro trabajo, pero si fomentamos la tolerancia a la evaluación y a la crítica constructiva, en la que independientemente del área del quehacer teatral en la que se trabaje, se comente con apertura la labor del otro y se escuchen sus problemáticas, las presentaciones tendrán un mejor resultado. Por el contrario, al evadir los conflictos se menosprecian los resultados, lo que nos aleja del compromiso con la labor artística y con el equipo de trabajo. La falta de compromiso refleja miedo e incapacidad de asumir una opinión propia y genera indiferencia para solucionar conflictos. Por otro lado, el compromiso implica prepararse de forma que la opinión que se manifiesta se vea sustentada y se pueda establecer un diálogo y un intercambio de ideas.

Con respecto de lo anterior, escenificar una obra de teatro a partir de una investigación sistemática:

- Permite generar y articular nuevas propuestas a partir de ideas previamente formuladas, no sólo en el ámbito académico sino también en la práctica artística.
- Organiza el pensamiento y marca pautas y direcciones. En el proceso creativo del trabajo escénico, esto se traduce también en divagar menos y trabajar en metas concretas.
- Depura las ocurrencias.
- Obliga a una autocrítica constante. Te cuestiona. Te confronta. Te obliga a elaborar las ideas instintivas y las ideas inmediatas para conseguir un producto más sofisticado.
- Facilita la comunicación del equipo de trabajo: da herramientas para ser elocuente, puntual y para sustentar las ideas.
- Al sustentar las ideas, se encuentran nuevas formas para traducirlas en las diversas prácticas (como dramaturgia, actuación, composición musical, etc.) y se enriquece el proyecto.

- Promueve a que cada área se beneficie de los hallazgos y propuestas de otras áreas.
- Genera canales de comunicación y un lenguaje común entre todo el equipo de trabajo.

El trabajo de dirección de escena

El proyecto de puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* se originó para encontrar espacios en común de paradigmas aparentemente excluyentes: el *teatro de arte* generalmente se dirige a una elite intelectual que busca en el teatro un espacio de innovación y reflexión; el teatro para públicos no especializados suele relacionarse con espectáculos avocados a entretener y divertir, sin que se encuentre entre sus objetivos generar alguna cuestionamiento.

Para lograr realizar un producto escénico que los conjugara se trabajó a partir de dos marcos conceptuales representativos de cada uno –el teatro de Bertolt Brecht como ejemplo de una obra de *teatro de arte* y el teatro de revista como ejemplo de formas estéticas comerciales y/o populares. La amalgama entre ambas, sumando además elementos del mundo del que emergemos tanto los artistas que realizamos la obra como el público al que nos dirigimos –el México de principios del siglo XXI– creo que nos permitió escenificar un producto divertido y elaborado.

Producir la obra fue una inicitiva de tres personas que contamos con el apoyo extraordinario de quienes colaboraron en el proyecto. Los diseñadores, los traductores, el dramaturgista, el compositor y el equipo de producción y administración siguieron cada paso y cada etapa del proceso en tiempo y forma, reinterpretando la propuesta, apropiándose la idea, y proponiendo desde su trinchera nuevo material de trabajo. El teatro es un ejercicio de seducción y enamoramiento en que dos (o más) individuos acuerdan emprender juntos un camino sin tener claro cuál será el recorrido ni a dónde se va a llegar. Creo que este juego de seducción funcionó entre nosotros como equipo de trabajo. No es labor de un día: comprometerse con el otro, atender a sus necesidades, negociar y confrontarse es labor cotidiana. Para ello es fundamental trabajar en todos los elementos y detalles –de la actuación, del texto, de la música, de la escenografía,

etc.–, hasta lograr que todos los involucrados nos sintamos satisfechos con nuestro trabajo, y ese fue uno de los factores que le permitió a la obra seducir al público.

Con algunos de los miembros del elenco entrar a este proceso de seducción y negociaciones, fue un camino sinuoso. Principalmente para los actores jóvenes. Pero el resultado del trabajo me hace pensar que lo interpretado como juicios de valor, eventualmente, se asumió como líneas de trabajo a partir de las cuales se consiguieron resultados satisfactorios para los intérpretes.

Como problema particular podría mencionar que algunos miembros del elenco desatendían los contenidos, los objetivos y las líneas de acción hacia el final del periodo de ensayos. Como reflexión a futuro, considero que es necesario recordar y revisitar el análisis de texto inicial en todas las etapas de la escenificación: al trazar las escenas, al correr la obra y durante los ensayos técnicos. Por otro lado, las directoras estábamos tan enfocadas en que actores y actrices adquirieran una actitud lúdica, principalmente los estudiantes, que dimos por sentado que recordarían el trabajo de análisis realizado en el seminario al comenzar el periodo de ensayos. Esto se logró corregir durante las primeras semanas después de la temporada.

Lo sucedido durante la temporada, me lleva también a reflexionar sobre la necesidad de modelar el trabajo aún después del estreno. Si bien los actores desarrollan su trabajo conforme reciben retroalimentación del público, el ojo crítico y puntual del director lo potencializa y permite corregir los vicios que puedan surgir. En el caso concreto de este proyecto, gracias a la presencia y constante diálogo entre el equipo de dirección y los intérpretes durante la temporada, se superararon en gran medida problemas que no pudieron resolverse aún en la etapa de ensayos.

Respecto a los ensayos técnicos, me gustaría alentar a los lectores de este escrito que laboran en las artes escénicas a fomentar una relación cercana y cordial con la planta técnica, que se encarga de que la obra funcione tras bambalinas: que las luces y el sonido estén en buenas condiciones; que la utilería se encuentre en su lugar; que la escenografía se mueva cuándo y cómo se planeó; que los actores puedan cambiar de vestuario con velocidad. En muchos de los teatros, los equipos de dirección, actuación y diseño entablan con los técnicos relaciones distantes y en ocasiones inclusive sub-

estiman sus conocimientos y su experiencia en el escenario. Sin embargo, los técnicos de teatros como el Juan Ruiz de Alarcón (así como de otros) tienen una vastísima experiencia y han trabajado con directores, actores y diseñadores de tipos y experiencias muy variadas, desde artistas locales que apenas se han iniciado en la práctica profesional hasta hombres y mujeres renombrados en el extranjero. En mi experiencia, escuchar sus opiniones e ideas ha sido enriquecedor, ha facilitado un periodo por naturaleza pesado –los ensayos técnicos– y ha permitido que las funciones se lleven a cabo según lo planeado.

El trabajo como productoras

A raíz de *Madre Coraje*, Iona Weissberg, Aline De la Cruz y Yoalli Malpica nos conformamos como Brujas Producciones, una compañía que se dedica a formular propuestas escénicas que buscan acercar el teatro clásico al público mexicano de hoy y procura integrar en sus trabajos a estudiantes recién egresados del CLDYT. Hemos seguido colaborando con los profesores que participaron en este proyecto y con cuatro de los estudiantes que formaron parte de esta obra, principalmente en las áreas de producción. Ellos, a su vez, han comenzado a laborar como productores independientes y a formular proyectos propios con éxito.

La puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* contó con la posibilidad de trasladarse a un teatro comercial en el centro de la Ciudad de México después de su temporada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón. Los costos de traslado, de adaptación de la escenografía y de derechos de autor, implicaban prácticamente producir la obra nuevamente, por lo cual no pudo llevarse a cabo. Este y otros aprendizajes han ido moldeando las formas de trabajo de Brujas Producciones y delimitando las propuestas escénicas de la compañía. La experiencia que se adquirió con *Madre Coraje y sus hijos* respecto a lo que se puede, lo que se debe y lo que conviene hacer en una producción teatral ha sido fundamental. La investigación académica como metodología básica para concebir una puesta en escena ha prevalecido.

Foto 41



La Compañía de *Madre Coraje y sus hijos*. Foto: Ernesto Muñiz.

BIBLIOGRAFÍA

Aslan, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético.* Trad. de Joan Giner. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*. Trad. de Anna Bostock. Londres,Verso, 1998.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Trad. de Rafael Blanco. Argentina, Ediciones Godot, 2011.

Bogart, Anne, *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. Nueva York, Routledge, 2005. (Versión en español: *La preparación del director; siete ensayos sobre teatro y arte.* Trad. de David Luque. España, Editorial Alba, 2008).

________, *What's the Story: Essays about art, theater and storytelling* [Kindle]. Taylor and Francis. Routledge, Reino Unido, 2014.

________, y Tina Landau, *Los puntos de vista escénicos: Movimiento, espacio dramático y tiempo dramático.* Ed. de Michael Bigelow Dixon y Joel A. Smith, Edición española de Abraham Celaya, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

Brecht, Bertolt, *El pequeño Organón para el teatro*. Trad. de Christa y José María Carandell. España, Editorial Don Quijote, 1948.

________, *Escritos sobre teatro*. Trad. de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 1976.

________, *Madre Coraje y sus hijos* [PDF, versión de Antonio Buero Vallejo]. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1957. Disponible en: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Mad_Coraje.pdf>.

________, *Madre Coraje y sus hijos*. Trad. de Juan Alberto Alejos. [Versión inédita]. Ciudad de México, 2014.

________, *The Messingkauf Dialogues*. Trad. de John Willet, Methuen. Londres, Bloomsbury, 2003.

_______, *Madre Coraje y sus hijos. Carpeta de solicitud de apoyo para la producción de la obra Madre Coraje y sus hijos*. [Inédita]. Ciudad de México, Brujas Producciones/Efiteatro, 2014.

Bustillo Oro, Juan (dir.), *Ahí está el detalle*, Grovas Oro Films, México, 1940.

Cruz, Itaí, "Un poco de historia: el cabaret", Cartelera de Teatro, 13 de agosto de 2015, disponible en: <https://carteleradeteatro.mx/2015/un-poco-de-historia-el-cabaret/>.

Chávez, Artús, *Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del clown*. [Tesis]. Ciudad de México, Colegio de Literatura Dramárica y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, unam, 2003.

Daussá-Pastor, Boris, "Decroux y su legado: faltan todavía palabras sobre el mimo", en *Dosier: La herencia de Decroux,* [en línea]. Nueva York, Febrero del 2009.

Davies, Cecil, *The Plays of Ernst Toller,* [en línea]. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=WdvaAAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=THE+PLAYS+OF+ERNST+TOLLER&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiWyJal6KLdAhU JKKwKHXzuBGcQ6AEIKzAA#v=onepage&q=THE%20PLAYS%20OF%20ERNST%20TOLLER&f=false>.

De León, Marisa, *Espectáculos escénicos: producción y difusión*. México, Prosimax, 2013.

De Maria y Campos, Armando, *El teatro del Género Chico en la Revolución mexicana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

De Re Militari, [en línea], disponible en: <http://remilitari.com/guias/victimario8.htm>. [Consulta: 23 de noviembre, 2016].

Ewen, Frederic, *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. 2ª ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002. 431 pp.

Gaceta UNAM, 05/08/2013. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gilly, Adolfo, *La Revolución Interrumpida*. México, Ed. Era, 1971.

Hamnet, Bryan, "Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana, 1840-1900", [en línea]. *Signos Históricos*, núm. 24, julio-diciembre, 2010. México, Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/344/34420610001.pdf>. [Consulta: 3 de febrero, 2016].

Interescena, 13 de noviembre de 2008, [en línea]. Disponible en: <http://www.interescena.com/articulos/4368-la-sensacional-orquesta-lavadero-celebra-su-v-aniversario-en-el-cenart>. [Consulta: 27 de enero, 2015].

Jameson, Frederic, "La lógica cultural del capitalismo tardío", [en línea]. Disponible en: <http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf>. [Cosulta: 13 de noviembre, 2015].

Kantor, Tadeusz, *Las Lecciones de Milán*. [PDF] Trad. al inglés de Michael Kobialka; Trad. del inglés al español de Iona Weissberg y Melina Pérez Escalona. Disponiible en: <https://es.scribd.com/document/123202293/kantor-tadeusz-lecciones-de-milan>.

Leal, Mauricio, "El teatro de revista, el género que utiliza la comedia, la música y la sátira", *Revista Xgusto*, 2 de mayo de 2017, disponible en: <https://xgusto.com/teatro/35605/teatro-revista-genero-utiliza-la-comedia-la-musica-la-satira>.

Leñero, Estela, "Madre Coraje y sus Hijos", *Proceso*, 15 de noviembre, 2014.

Mancisidor, José, *Historia de la Revolución mexicana*. México, Proculmex, 1992.

Montesinos, Mauricio, "Las Ruinas de lo que una vez llamamos patria", [en línea], *El Semanario*, 4 de diciembre, 2014. Disponible en: <https://elsemanario.com/colaboradores/83898/madre-coraje-y-sus-hijos-las-ruinas-de-lo-que-algun-dia-llamamos-patria/>.

Ortíz Buye Goyri, Alejandro, "El teatro de revista Mexicano: una forma de periodismo escénico", [PDF], en *Tema y variaciones de literatura: literatura y periodismo no. 19*, semestre 2, 2002, México, Universidad Autónoma Metropolinana. Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653>. [Consulta: 28 de septiembre, 2016].

Otto Jr, Karl F., *A companion to the works of Grimmelhausen*. Nueva York, Camden House, 2003. [En línea]. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=NOD2AigkyWAC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

Parker, Stephen, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Reino Unido, Methuen, 2014.

Pavis, Patrice, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. Trad. Joel Anderson. Routledge, NY, 2013. [Kindle].

________, *Diccionario del Teatro*. Trad. de Jaume Melendres, ediciones Paidós, Barcelona, 1998, disponible en: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf.>

Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos xix y xx*. México, ciesas, 2007.

Preciado, Juan Felipe, *La actuación dramática creativa, La Commedia dell´arte,* Tomo ii. México, Editorial Limusa, 1990.

Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. [Kindle]. Reino Unido, Palgrave Macmillan, 2013.

Rodríguez, Ana, "Del Expresionismo a la Revolución. Fundamentos estéticos y políticos de la Raterpublik", [en línea]. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/326504477_DEL_EXPRESIONISMO_A_LA_REVOLUCION_FUNDAMENTOS_ESTETICOS_Y_POLITICOS_DE_LA_RATEREPUBLIK_1918-1919>. [Consulta: 22 de junio, 2015].

[S/A] *Diccionario de la lengua española,* [en línea]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. [Consulta: 16 de agosto, 2015].

[S/A] "La Primera Guerra Mundial en cifras", [en línea]. *El Litoral*, Argentina, 29 de junio de 2014, disponible en: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2014-6-29-1-0-0-la-primera-guerra-mundial-en-cifras>. [Consulta: 02 de mayo, 2015].

[S/A] "Los muertos de Peña Nieto: suman 17 mil en un año", [en línea]. Disponible en: <http://aristeguinoticias.com/2511/mexico/los-muertos-de-pena-nieto-suman-17-mil-en-un-ano-reporta-zeta/>. [Consulta: 26 de junio, 2015].

[S/A] "Van 150 mil muertos en México por la narcoviolencia: Leon Panetta", [de la Redacción] 28 de marzo del 2012. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/28/politica/005n1pol> [Consulta: 27 de enero, 2015].

Sotres, Cecilia, *La Sensacional Orquesta Lavadero,* [en línea], 2009, disponible en: <http://www.m-x.com.mx/xml/pdf/160/68.pdf>. [Consulta: 2 de enero, 2016].

Stanislavski, Konstantín, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. 2ª ed. Trad. de Jorge Saura. Barcelona, Alba, 2007.

Thomson, Peter y Glandyr Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht,* 2a ed. Reino Unido, Cambridge University Press, 2006.

Willett, John, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Nueva York, Hill and Wang, 1964.

________, *The Theatre of Bertolt Brecht*. London, Methuen, 1959.

Yarzabal, Lucia, "Los muertos de la II Guerra Mundial", *El Nacional*, República Dominicana, 28 de febrero de 2016, disponible en: <http://elnacional.com.do/los-muertos-de-la-ii-guerra-mundial>.

Zavaleta, Carmen, "Madre Coraje: Un entretenimiento bien realizado", *Tiempo Libre*, 15 de noviembre de 2014.

ANEXO 1

ENTREVISTAS AL COPRODUCTOR Y A LOS DISEÑADORES

Tiempo después de que cerró la temporada de *Madre Coraje y sus hijos*, Brujas Producciones pedimos a los diseñadores y productores involucrados en el proyecto que nos hablaran de su experiencia personal, de su proceso, de las dificultades que experimentaron y de los aciertos que lograron. Aquí se presentan las opiniones de Claudio Sodi, co-productor de la obra; de Mario Santos (compositor y director musical); de Sergio Villegas y Emilio Martínez Zurita (diseñador y asistente de escenografía); de Emilio Rebollar (diseñador de vestuario) y de Xóchitl González (diseñadora y asistente de iluminación), con el fin de mostrar también sus puntos de vista.

Entrevista a Claudio Sodi (CS), Director de Ink Teatro y coproductor

1.- ¿Qué te motivó a participar en la puesta en escena?

CS: La importancia del texto *Madre Coraje y sus hijos*, de Brecht es, sin duda, un punto que enamora a cualquier productor a participar en su puesta en escena, a la par de trabajar con Teatro UNAM y explorar nuevos modos de producción, en los que intervienen apoyos gubernamentales e institucionales, estructuras privadas y públicas y diferentes sistemas de producción, con el objetivo de encontrar un camino más elocuente para llevar a escena y sobre todo al público mexicano esta reinterpretación de nuestra ya querida *Madre Coraje y sus hijos.*

2.- ¿Qué distingue a Efiteatro de otro tipo de formas de financiamiento como las becas o las donaciones? ¿Qué empresa apoyó el proyecto de Madre Coraje *y por qué aceptó apoyarlo?*

CS: Efiteatro ha llegado para revolucionar la producción teatral en México, aunque está concentrado principalmente en la CDMX. Nos encontra-

mos frente a un gigante que inyecta nuevos ánimos, ideas, modelos y estrategias a la industria teatral. No sabemos si durará mucho, o poco, pero hay que aprovecharlo. Desafortunadamente, en mi opinión, los viejos sistemas de "apoyo" cultural van recortando las posibilidades de este estímulo que nace con una idea distinta de la que se tiene actualmente. Efiteatro debe ser un estímulo a la producción teatral, como su nombre lo indica, por lo tanto su fin primordial es que la industria crezca. Con esto no me refiero a crecer –lo que ya ha hecho– en número de puestas en escena, sino en relación a los públicos, espacios, finanzas y, sobre todo, al interés por parte de la población. Desafortunadamente estamos entrando en un esquema de apoyo a creadores –mismo que ya existe en otras dependencias como el Fonca y el INBA–, con resultados pobres, que nos obligan a preguntarnos si los impuestos utilizados están rindiendo lo suficiente como para seguir siendo otorgados a la industria teatral.

Recibimos el apoyo de la compañía comercial Herdez, que desde los inicios de Eficine (del cual se deriva directamente Efiteatro) ha apoyado a empresas productoras, con esta intención y bajo un esquema de selección de proyectos, nuestra *Madre Coraje y sus hijos* recibió el apoyo.

3.- ¿Qué beneficio obtienen las empresas al apoyar las producciones teatrales?

CS: El modelo de Efiteatro otorga a las empresas la posibilidad de aportar dinero a la industria teatral y deducirlo en los años posteriores al ejercicio fiscal en que se realiza tal aportación. Este es un punto importante para las finanzas de las empresas, ya que les otorga una herramienta de deducción de impuestos que no se permite con esquemas similares como las A. C. Por otro lado, la presencia de marca en las obras de teatro les otorga un reconocimiento como empresas responsables y vinculadas a la cultura del país.

4.- ¿Tuvieron imprevistos?

CS: En toda producción se tienen imprevistos, pequeños momentos que pasan a ser anécdotas y de los cuales se aprende mucho. En este caso, tuvimos un atraso en la aportación del dinero –otro error de las reglas que falta afinar– ya que el apoyo fue aprobado comenzada la producción, lo cual genera un retraso en los tiempos de pago de las empresas; esto nos obligó

a realizar aportación de capital a los socios. Este tipo de problemas pueden poner a varias producciones en aprietos: la falta de fondos de *emergencia* por parte de las empresas productoras pueden ocasionar que la obra de teatro no se lleve acabo como se acordó con Efiteatro, y esto puede causar el retiro del estímulo. Este punto es de suma importancia ya que nos obliga a preguntarnos quiénes pueden acceder a este programa; la estabilidad financiera de las empresas productoras que aplican a los estímulos son de suma importancia para un proceso sano en este vínculo Hacienda-INBA bajo el nombre de Efiteatro.

5.- ¿Cuáles son las sanciones aplicables en caso de no cumplir con lo establecido?

CS: Con respecto de Efiteatro, la sanción directa es devolver el dinero de la aportación, probablemente se le añadirán multas; además de la suspensión de las empresas productora y aportante como posibles concursantes a los Efiteatros posteriores a la sanción.

6.-¿Cómo describirías o evaluarías tu trabajo con los coproductores de Madre Coraje…, *Teatro UNAM y Brujas Producciones?*

CS: Sin duda, fue un aprendizaje maravilloso confrontar los esquemas de producción de una compañía nueva y llena de energía, con una de las empresas (instituciones) más importantes en el país tanto en cátedra como en producción teatral. Esta colaboración nos permitió encontrar sistemas que se sumaban a un fin común. De esta misma manera, Teatro UNAM nos enseñó que es un sistema que constantemente se obliga a modernizarse, con sus diversas limitantes y virtudes, sus viejos sindicatos que han perdido el amor por el teatro y que les vale más una torta que un autor, pero que constantemente se enfrentan a una energía desbordante de gente nueva que los obliga a volver a creer en esos cuerpos que van contando una historia.

7.- ¿Cuál es tu evaluación de esta producción?

CS: Pocas veces se logra que una producción tan *revolucionaria* toque un espacio tan emblemático. Son pequeños momentos que quedan marcados en la memoria, producciones mounstruosas que desaparecen en una vieja bodega, pero que quedan vivas en el corazón. Sin duda, *Madre Coraje*

y sus hijos nos mostró una cara alegre de la convivencia entre el teatro cultural, institucional y al mismo tiempo comercial que deja un buen sabor de boca y al cual estaré agradecido siempre.

Madre Coraje y sus hijos es un maravilloso ejemplo que nos rompe la estúpida división entre teatro comercial y teatro cultural y comprueba que una sala llena no está peleada con la calidad de la puesta en escena.

Entrevista a Mario Santos (MS), compositor y director musical

1.- ¿Qué te motivó a participar en la puesta en escena Madre Coraje y sus hijos*?*

MS: La posibilidad de montar una versión alterna de la obra original. Siempre me atraen las reinvenciones, la reinterpretación, la adaptación, la búsqueda. Igualmente, me llamó la atención el equipo de trabajo y la posibilidad de desarrollar música original que se interpretara en vivo.

2.- ¿Conocías la obra de antemano? ¿Al autor? ¿Qué te parecía? Si no la conocías, ¿qué te pareció al leerla?

MS: Sí, conocía la obra y al autor. Me parecía cruda, didáctica; muy representativa del momento histórico que se vivía en Europa cuando se escribió y de la consolidación del mismo Brecht como dramaturgo.

3.-¿Cuál fue la propuesta de la cual partió la composición de la música? ¿Cuál era tu idea inicial?

MS: La puesta en escena planteaba trasladar el contexto original de la obra en la guerra de los Treinta Años, al contexto de la guerra de la Revolución mexicana. Tomé como punto de partida la síntesis musical de la versión de Brecht, compuesta por Paul Dessau, pero de ahí me dediqué a elaborar música original en los estilos característicos de principios del siglo en México: el corrido, el chotis, la habanera, el vals y la polka, entre otros.

4. ¿Qué pensaste en un inicio de la propuesta de dirección? ¿Cómo lograste integrar tus ideas con las directoras? ¿Cómo afectó o cambió la traducción del texto?

MS: La propuesta de dirección me pareció atractiva porque planteaba el riesgo implícito de re-interpretar una obra importante de la literatura teatral, de plantear un Brecht distinto al acostumbrado.

5.- ¿Cómo afectó el elenco en tu propuesta?

MS: Al estructurarse la música de la obra a través de once temas musicales que debían ser cantados y varios de ellos bailados, el elenco influyó definitivamente en la manera de componer y proponer los temas musicales. Los actores me presentaron distintos retos, algunos técnicos, algunos relacionados con la expresión natural del personaje y con sus capacidades vocales. Hicimos *casting* vocal y seleccionamos con cuidado a actores que pudieran cubrir las necesidades tanto actorales como musicales. Llevamos a cabo un entrenamiento vocal durante aproximadamente cuatro meses para todos los actores, con el objeto de preparar a quienes más lo necesitaban y obtuvimos muy buenos resultados. En el caso de Madre Coraje, personaje principal de la obra, conté con el gran talento de Alejandra Ley, quien tiene una vasta experiencia en materia musical/vocal.

6.- ¿Cómo afectó o cambió en tu diseño el trabajo de los otros diseñadores?

MS: Siempre he considerado que la música compuesta específicamente para un montaje teatral nutre el trabajo de los demás elementos del equipo creativo pues la música se crea "a la medida" de las necesidades de la puesta en escena en particular. El compositor puede desarrollar a detalle y con pleno control los elementos que el director necesita en la música. En esta puesta en escena la música, desde mi punto de vista, fue parte esencial del resultado final. Los temas musicales estaban íntimamente relacionados con lo que sucedía en la historia, pero además, contribuyeron a que el público se conectara con los personajes. Las melodías de las canciones eran fáciles de interpretar, sin llegar a ser estrictamente un musical en el cual más de la mitad del texto se canta o se interpreta con música.

7- ¿Qué retos implicó el presupuesto?

MS: Funcionó satisfactoriamente para poder preproducir y mostrar las versiones de los temas musicales antes del momento en el que se contrataron a los músicos que tocarían en vivo durante la obra. Trabajé a gusto.

8.- ¿Cuáles fueron los pasos a seguir para materializar tu propuesta? ¿Qué dificultades enfrentaste durante el proceso desde la preproducción hasta el cierre de la temporada? ¿Qué funcionó a favor de lograr la música que querías plasmar?

MS: Varias cosas que aquí enlisto:

I. Se escribieron los textos de los temas musicales que serían cantados.

II. Al mismo tiempo, se llevó a cabo un entrenamiento vocal de clases semanales con los actores.

III. Se corrigieron estos textos para poder darles forma, estructura y simetría de una canción.

IV. Se compusieron los temas y se preprodujeron en maquetas de audio para que los actores pudieran trabajar con ellos. Estas maquetas fueron utilizadas para que en las clases de canto, se comenzara el montaje vocal de cada actor y su tema musical, coros y participaciones simultáneas.

V. Se escribió toda la música en partituras y se prepararon para los músicos.

VI. Se contrataron los músicos y se realizaron ensayos musicales, primero para el montaje de los temas.

VII. Se integraron los ensayos con los actores para el montaje vocal ya con los músicos.

VII. Se realizaron los ensayos generales previos al estreno.

En realidad no tuvimos grandes dificultades, más que la corrección y adaptación de los textos para que pudieran funcionar como canciones. Algunos actores experimentaron mayores dificultades al momento del montaje vocal. Como en toda obra, durante el transcurso de la temporada, siempre fue latente la dificultad de mantener la ejecución musical de los músicos en vivo en el nivel óptimo, nivel que disminuye de manera natural con el paso del tiempo, a causa de la repetición semana a semana de la misma obra; el quehacer novedoso al principio se vuelve rutinario y los artistas suelen comenzar a cambiar cosas por aburrimiento o en busca de nuevas soluciones a lo ya propuesto. Intentamos mantener el espíritu original que

se planteó en un principio, y convenir en los cambios o mejoras que se dieron con el paso del tiempo, siempre y cuando aportaran al valor artístico de la puesta en escena y no en su detrimento o alteración. A favor influyó sin duda el equipo humano. El equipo de producción, directoras, elenco, y el profesionalismo y compromiso de los músicos.

9.- ¿Cuál es tu evaluación a posteriori sobre tu trabajo en esta obra?

MS: De la obra en general, me quedo con el afortunado hecho de que el público la disfrutó mucho. Otro acierto fue que se hizo un Brecht con la libertad de reinterpretarlo y respetando al mismo tiempo su esencia. Que se logró contar con un presupuesto para que la música se interpretara en vivo. Que habiendo talento y claridad en la dirección y en la producción, los artistas somos capaces de proponer y producir 100 por ciento más de lo que podemos crear cuando estas condiciones no existen.

Entrevista a Sergio Villegas (SV) y a Emilio Martínez Zurita (EM), escenógrafos

1.- ¿Qué te motivó a participar en la puesta en escena Madre Coraje y sus hijos*?*

SV: Iona Weissberg me llamó, pero años antes, ya ni se acuerda, me llamó porque andaba cabildeando *Madre Coraje* y pasó por muchos escenógrafos.

2.- ¿Conocías la obra de antemano? ¿Al autor? ¿Qué te parecía? Si no la conocías, ¿qué te pareció al leerla?

SV: *Madre Coraje y sus hijos* es una obra que conozco bien y me encanta. Leí la versión en inglés cuando estaba en la maestría.

EM: Yo la leí en la prepa, una traducción en inglés de Tony Kushner. Mi acercamiento a ella era muy formal, o sea: esto es Brecht, y esto tiene que ser Brecht. Mis maestros me enseñaron acerca de la importancia de este dramaturgo.

SV: Yo también la estudié en la maestría. Fui a la biblioteca de la universidad y vi la película. Estaba ahí, la versión original, en 16 milimetros, en alemán, con subtítulos.

3.- ¿Cuál fue la propuesta de la cual partió tu diseño de escenografía? ¿Cuál era tu idea inicial?

SV: Originalmente era un mundo mexicano muy enraizado en la Revolución, pero al mismo tiempo contemporáneo, casi postapocalíptico. Me acuerdo que hablamos del *mexican curious*, y lo que eso significaba estéticamente para nosotros. Tenía esta cosa padre de transportarte a un momento histórico mexicano, pero al mismo tiempo, estar consciente del momento que estamos viviendo. Nos hacíamos la pregunta, ¿qué es visualmente la mexicanidad? Es algo que exploramos mucho durante el proceso.

EM: Vimos paisajes y fotografías de la Revolución, y nos interesaba este rollo como impreso como de teatro de carpa. Artús tenía un personaje con ese aroma, pero al mismo tiempo convivía con esta cosa contemporánea de lámina, corcholatas o una radio.

SV: El popote/flor, me acuerdo muy bien.

EM: Las mantas electorales como parte de una tienda de campaña. Esto hacía que convivieran estos dos mundos de una manera muy padre.

4.- ¿Qué pensaste al inicio de la propuesta de dirección? ¿Cómo lograste integrar tus ideas y las de las directoras? ¿Cómo afectó/cambió la traducción del texto?

SV: La traducción fue sorprendente. Cuando la leí me pareció muy interesante. Me acuerdo de los aguacates y del periódico, del queso Oaxaca, etcétera. Eso era muy sabroso y muy entretenido. El universo era muy explícito y casi todo se valía, porque venía de este universo mexicano contemporáneo.

EM: Y eso era padre; yo creo que fue justo lo que acercó más al público. Me encantó que fuera una propuesta subversiva por parte de la dirección, y está padre porque eso era Brecht.

5.- ¿Ya habías diseñado escenografía de otras obras de Brecht? ¿Qué fue similar y que diferente en Madre Coraje…?

SV: Yo todavía conservo mi maqueta de cuando diseñé *Madre Coraje* en la maestría –que al final nunca se hizo. Tenía una carretilla, pero obviamente era una propuesta de época. Nunca imaginé que pudiera funcionar

en otra época y en un entorno minimalista y elegante. Este otro entorno pues era mas juguetón.

6.- ¿Cómo utilizaste el teatro en tu propuesta?

SV: Había esta intención de decir "esta es una obra de teatro que vive dentro de un teatro" y eso era lo que me gustaba.

EM: Y estaba el telón que decía "la muy excelente obra de Madre *Coraje y sus hijos*". Ese telón marcaba la pauta para todo lo que seguía. La isóptica era a través de la documentación de la Revolución, porque se utilizaron muchos grabados y muchas imágenes que hacían alusión a ésta. Pero también estábamos en un universo más contemporáneo. Era una combinación de las dos cosas.

7.- ¿Que retos implicó el presupuesto?

SV: Yo creo que el presupuesto no estuvo mal. Nos salimos con la nuestra. Obviamente tuvimos que recortar aquí y allá. Las productoras consiguieron dinero debajo de las piedras y esto complementó lo de la UNAM, pero en la UNAM el dinero alcanza más porque no estás resolviendo problemas como en otros teatros, que tienes que andar colocando varas y mecanismos. La UNAM tiene buenos teatros que ya proporcionan ese material.

EM: Tenía algo muy artesanal: vestir la escenografía con telones le daba un toque muy mexicano, muy apropiado.

SV: Estar en el universo de la basura nos dio la pauta para poder utilizar cosas muy baratas, porque imagínate, si se nos hubiera ocurrido que *Madre Coraje* sucediera en un universo muy pretencioso, como de instalación, no nos hubiera alcanzado el dinero.

EM: Y la factura hubiera sido distinta.

8.- ¿Cuáles fueron los pasos a seguir para materializar tu propuesta? ¿Qué dificultades enfrentaste desde la preproducción?

SV: Hubo dificultad para obtener el dinero de dos instituciones. Teníamos que llenar una serie de papeleos y hacer descripciones de tornillos, tuercas, etc., para justificar cómo se iba a gastar el dinero. Eso fue una hazaña técnica, burocrática y administrativa de Yoalli, Iona y Aline. Pero en un mundo ideal, esto no debería de ser así, en un mundo ideal tendría que

haber un presupuesto para escenografía, que se ejerciera de forma responsable sin tener que estar explicándole a un hombre en una oficina desconocida qué es una mampara.

9.- ¿Qué funcionó a favor de lograr la escenografía que querías plasmar en el proceso?

SV: A mí me gustó mucho la textura de los telones.

EM: Sí, telar francés sublimado. Había muchas apuestas que habíamos hecho, que no se leían a nivel maqueta, pero que a la hora de realizarlas, triunfaron.

SV: La carreta era muy buena. Pesaba muchísimo, pero eso ya lo sabíamos.

EM: Yo siento que el uso del giratorio, el uso de la carreta y el acercamiento estético que tuvimos al mundo mexicano postrevolucionario funcionó muy bien.

SV: Creo que hubiéramos podido utilizar más el giratorio de haber tenido más tiempo de ensayos. Marcar el paso del tiempo, las distancias, etcétera. Podríamos haber utilizado el giratorio más como una herramienta y no sólo para cambiar el carro de izquierda a derecha o de adelante hacia atrás.

10.- ¿Cuál es tu evaluación a posteriori sobre tu trabajo en esta obra?

SV: A mí me gustó mucho. Cuando me encuentro fotos del montaje, me digo: "¡Mira!".

EM: Yo igual. Me incorporé tarde al proceso pero me acuerdo que había una misión muy clara de usar el texto como vehículo para hacer algo que resonara en la comunidad de Teatro UNAM, empezando por los estudiantes, y creo que se logró. Por azares del destino, el problema de los estudiantes de Ayotzinapa sucedió durante la temporada, y la manera en la que resonó la obra en el público fue escalofriante, por decir lo menos.

SV: Ésta era la primera vez que trabajaba con Emilio. Él hizo el *storyboard* y también tomó fotos a la maqueta y a la planta, y hacer eso cuesta un montón de trabajo.

EM: Pero es muy útil.

Entrevista a Emilio Rebollar (ER), diseñador de vestuario

1.- ¿Qué te motivó a participar en la puesta en escena Madre Coraje y sus hijos*?*

ER: Fueron varios motivos. El texto en sí es fantástico; es uno de esos textos que uno siempre quisiera montar y conocer la adaptación que se hizo para esta puesta, me motivó aún más. Además de que quiero, admiro y respeto el trabajo de ambas directoras y siempre que soy convocado para participar en alguna de sus puestas no lo dudo. Sé que los procesos de montaje pueden ser muy interesantes, divertidos y al mismo tiempo implican grandes retos, así es que ese fue otro motivo por el cual también participé.

2.- ¿Conocías la obra de antemano? ¿Al autor? ¿Qué te parecía? Si no la conocías, ¿qué te pareció al leerla?

ER: Conocía el texto original, bueno, la traducción de dicho texto. En lo personal, Brecht siempre me ha parecido un autor interesante, innovador para su época, y a pesar del tiempo sigue vigente.

3.- ¿Cuál fue la propuesta de la cual partió tu diseño vestuario? ¿Cuál era tu idea inicial?

ER: La idea original era situar a *Madre Coraje y sus hijos* en un México revolucionario de la primera década del siglo xx, por lo cual hice una investigación histórica, basada en fotografías e ilustraciones de la época. Siempre me he considerado un diseñador de vestuario al que le gusta respetar al máximo la época en la cual se sitúa la obra, y para este montaje, la primera inspiración al leer la adaptación que se hizo era situarla en el México Revolucionario, tratando de lograr las texturas, colores y formas que me daba dicha investigación.

4. ¿Qué pensaste en un inicio de la propuesta de dirección? ¿Cómo lograste integrar tus ideas y las de las directoras? ¿Cómo afectó o cambió la "traducción" del texto?

ER: Pensé que era una idea que rebasaba la idea original de la obra (cosa que siempre pasa cuando trabajo con ellas, siempre están buscando ese

plus que le puedan sacar a sus montajes, ese *plus* que puedan sacar a sus creativos). Yo creía que el texto estaba tan bien adaptado que nos obligaba a respetar al máximo la época, que si le movíamos algo, por pequeño que fuera, íbamos a generar mucho ruido visual, que podría estorbar en el desarrollo de la obra; pero al mismo tiempo, empezó a generar en mí un reto personal el poder compaginar ambas visiones y motivó en mi la necesidad de hacer una nueva investigación gráfica, tratando de encontrar ese punto donde podrían converger ambas visiones. Afortunadamente encontré ese punto del que hablo en la imagen de un vestido de época hecho con varias piezas de pantalones de mezclilla.

5.- Si ya habías diseñado vestuario de otras obras de Brecht, ¿qué fue similar y qué fue diferente en Madre Coraje…*?*

ER: Nunca había hecho el diseño de vestuario de una obra de Brecht.

6.-¿Cómo afectó el elenco en tu propuesta?

ER: Afortunadamente el elenco no afectó en nada el diseño de vestuario. Pienso que el elenco estaba tan bien seleccionado, que todos los diseños que se hicieron estaban pensados muy bien para que le quedaran al personaje, y no a los actores.

7.- ¿Cómo afectó o cambió tu diseño el trabajo de los otros diseñadores?

ER: Una de las cosas que me gusta de trabajar con Iona y con Aline es que siempre tratan de involucrar a todos los diseñadores y creativos desde el principio del montaje, desde los primeros momentos de creación hacen un trabajo conjunto, así que desde el día uno conocemos las visiones e ideas de cada uno de los diseñadores, sus propuestas y, por qué no decirlo, sus locuras; se trata de lograr que todas esas ideas y todas esa locuras puedan mezclarse y ver qué puede lograrse con lo que todos podemos aportar, siempre respetando el trabajo, las ideas y las locuras del otro.

8- ¿Qué retos implicó el presupuesto?

ER: Desafortunadamente, hoy día cualquier presupuesto que se asigna a cualquier obra de teatro siempre genera un reto, ya que cuando se entregan los primeros recursos se tiene contemplada una cantidad específica y

al momento de otorgar dicho presupuesto puede que hayan pasado varios meses e incluso años y no se contempla la inflación que vive el país día con día. Y en el caso de este montaje no fue la excepcíón, así es que el reto fue lograr conseguir materiales a bajo costo que tuvieran la resistencia y la durabilidad que se necesitan para el teatro, así como hablar con los realizadores para que nos apoyaran no subiendo costos de realización para así ajustarnos al presupuesto asignado.

9.- ¿Cuáles fueron los pasos a seguir para materializar tu propuesta? ¿Qué dificultades enfrentaste durante el proceso desde la preproducción hasta el cierre de la temporada? ¿Qué funcionó a favor de lograr el vestuario que querías plasmar?

ER: Los pasos que se siguieron en el proceso para materializar el vestuario de *Madre Coraje* fueron los siguientes:

Conocer el texto y su respectiva adaptación.

Hacer varias investigaciones históricas y gráficas.

Tener juntas de producción para conocer las visiones de los demás diseñadores.

Hacer y entregar bocetos de vestuario con propuestas de color y telas.

Hacer *scouting* y compra de materiales y piezas de vestuario y zapatería.

Mandar realizar el vestuario.

Hacer varias pruebas de vestuario.

Ver si funciona el vestuario tal cual está propuesto en el escenario y hacer los respectivos cambios y ajustes que la escena requiera.

Hacer entrega oficial del vestuario una vez terminado.

10.- ¿Cuál es tu evaluación a posteriori sobre tu trabajo en esta obra?

ER: Sin sonar vanidoso, es un diseño de vestuario que funcionaba perfecto en la escena, el colorido y las distintas texturas se combinaban perfectamente con el colorido y las texturas de la escenografía y la iluminación, logrando el mundo especifico que Brecht pide para cada una de sus puestas en escena. Se creó ese México revolucionario de principios de siglo pero a la vez se tenía ese México folclórico y actual, lleno de colores, lleno de vida.

Entrevista a Xóchitl González (XG) y a Esaú Corona (EC), iluminadores

1.- ¿Qué te motivó a participar en la puesta en escena Madre Corje y sus hijos*?*

XG: Iona Weissberg me invitó a participar y yo a la vez llamé a Esaú Corona para colaborar conmigo. Me entusiasmó el proyecto, el equipo creativo que lo componía y volver a trabajar en el Juan Ruiz de Alarcón, un excelente teatro.

EC: Fui invitado por Xóchitl González; al saber que se trataba de una puesta en escena de la obra *Madre Coraje* y que se presentaría dentro de la programación de Teatro UNAM en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, de inmediato me pareció interesante formar parte del equipo. Otro factor que llamó mi atención fue el hecho de trabajar con creativos de reconocida trayectoria y al mismo tiempo con jóvenes que iniciaban su experiencia profesional.

2.- ¿Conocías la obra de antemano? ¿Al autor? ¿Qué te parecía? Si no la conocías, ¿qué te pareció al leerla?

XG: No conocía la obra, pero sí al autor. Me gustan las obras de Bertolt Brecht por las honestas críticas en que se fundan. Éstas son tan reales, que siguen vigentes.

EC: Conocía tanto al autor como la obra, la cual me ha parecido estimulante, tanto creativa como intelectualmente, desde la primera vez que tuve contacto con ella. La obra, además de ser un icono dentro de la dramaturgia del siglo, despierta un interés extra en mí, por sus implicaciones políticas y por su cercanía con lo popular, tanto en contenido como en estructura.

3.-¿Cuál fue la propuesta de la cual partió tu diseño de iluminación? ¿Cuál era tu idea inicial?

XG: Mi integración al equipo creativo como diseñadora de iluminación inició cuando el teatro ya estaba determinado y la escenografía estaba diseñada, así que las primeras decisiones en cuanto a la distribución del equipo que se destinaría a las áreas generales y la escenografía se tomaron

partiendo del espacio y el diseño escenográfico. Posteriormente, durante los ensayos, me interné a un proceso de análisis del tono de la obra y de asimilación y registro de las acciones de cada escena, para decidir cómo resolver las necesidades específicas y potenciar las atmósferas y el discurso.

EC: Trabajé como apoyo de Xóchitl González, externando mi opinión respecto a las decisiones y propuestas que iban surgiendo en el proceso creativo.

4. ¿Qué pensaste en un inicio de la propuesta de dirección? ¿Cómo lograste integrar tus ideas con las directoras? ¿Cómo afectó o cambió la "traducción" del texto?

XG: Percibí que la propuesta de dirección y la traducción buscaban acercar la obra al público universitario y que se generó una relación directa con nuestras experiencias actuales como sociedad; además de manejar un lenguaje coloquial, divertido y próximo. Estas características me proporcionaron amplia libertad en la selección de colores y arriesgados juegos lumínicos, ya que no había ninguna pretensión solemne o retórica en la puesta en escena.

EC: Me pareció muy interesante la propuesta de una *Madre Coraje* basada en la tradición del teatro popular mexicano y recontextualizada en la Revolución. Hay textos dramáticos que por el simple hecho de ser considerados "clásicos", son abordados con extrema solemnidad, *Madre Coraje* es uno de ellos. Por tanto, esta propuesta juvenil, fresca y lúdica, me pareció estimulante.

5.- Si ya habías diseñado iluminación de otras obras de Brecht, ¿qué fue similar y qué fue diferente en Madre Coraje*…?*

XG: No, pero poco después diseñé escenografía e iluminación para la obra *Mahagonny*, en una producción de la compañía *El Rinoceronte Enamorado* de San Luis Potosí. Ambas puestas en escena resultaron divertidas, coloridas e irreverentes.

6.- ¿Cómo afectó o cómo utilizaste el teatro en tu propuesta de iluminación?

XG: El Juan Ruiz de Alarcón es un excelente teatro, tiene dimensiones y recursos excelentes para una puesta en escena como la de *Madre Coraje y*

sus hijos. El único problema fue la relación con el jefe de iluminación, que aunque es un técnico con mucha experiencia y gran capacidad, me parece que lleva demasiados años trabajando en ese recinto y en largas jornadas. Da la impresión de estar cansado, tiende a escaparse cada que puede o llega tarde y tiene poca tolerancia a los cambios e imprevistos.

7.- Ustedes se integraron tarde al equipo, ¿cómo afectó esto en su trabajo?

XG: Afectó mucho porque no logramos ver suficientes ensayos antes de entrar a montar en el teatro, así que algunas cosas las fuimos asimilando y resolviendo sobre la marcha.

EC: Toda la dinámica de trabajo cambia respecto a otras experiencias. Antes que nada, te adhieres a un proceso ya avanzado, es como saltar a un tren que ya va en marcha y ha tomado vuelo; tienes que adaptarte a todo lo que ya se trabajó, diseñó y concretó, te perdiste de la mitad del camino. Sin embargo, este salto es posible debido a la naturaleza del diseño de iluminación que, aunque puede planearse y preverse, no termina de concretarse sino hasta que se está dentro del teatro trabajando directamente con el espacio y sus características técnicas.

8.- ¿Cómo afectó o cambió tu diseño el trabajo de los otros diseñadores?

XG: La escenografía fue una influencia total, pues ya estaba diseñada cuando entramos; por fortuna la diseñó Sergio Villegas, quien es un escenógrafo muy eficaz y creativo.

9- ¿Qué retos implicó el presupuesto?

XG: Para la iluminación no fue necesario hacer un gran gasto, y la producción nos proporcionó oportunamente todo lo necesario.

10.- ¿Cuáles fueron los pasos a seguir para materializar tu propuesta? ¿Qué dificultades enfrentaste durante el proceso desde la preproducción hasta el cierre de la temporada? ¿Qué funcionó a favor de lograr la iluminación que querías plasmar?

XG: Los pasos fueron los que se siguen habitualmente, pero en este caso el reto para mí fue realizar el diseño bajo cierta presión, por el hecho de habernos integrado tardíamente. Lo que funcionó fue que todo el equipo

(dirección, producción, creativos, actores y técnicos) trabajó profesionalmente y con la mejor disposición para que saliera bien la obra.

EC: De igual modo que para Xóchitl González, para mí el reto mayor fue realizar un trabajo óptimo y efectivo para la obra, bajo el estrés de habernos integrado tarde al proceso. No hay tiempo para cometer equívocos, todas las decisiones deben estudiarse rápidamente y efectuarse, no hay tiempo para desarrollar un abanico de propuestas, la primera debe ser la buena.

11.- ¿Cuál es tu evaluación a posteriori sobre tu trabajo en esta obra?

XG: Creo que fue un buen resultado, sonrío cuando pienso en las funciones de *Madre Coraje y sus hijos*. Tengo recuerdos emotivos de las reacciones del público. Por ejemplo, en cierta ocasión, alguien, motivado por los acontecimientos de la obra, gritó: "porque vivos se los llevaron" y todo el público respondió: "vivos los queremos", después dijo: "Ayotzinapa vive" y todo el público volvió a responder: "la lucha sigue". Se me enchinó la piel y eso no cualquier obra lo provoca.

EC: Fue un trabajo en el que aprendí muchísimo de los integrantes del equipo creativo, del proceso, de la propuesta misma y de mi colaboración con Xóchitl González. La experiencia de *Madre Coraje* aportó mucho para mi experiencia profesional, dadas las circunstancias de tiempos en las que tuvimos que comenzar y el nivel de avance de la obra en general, el ritmo de trabajo y el nivel del recinto en el que la obra se presentó.

ANEXO 2

CALENDARIO DE TRABAJO

JUNIO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
1	2	3	4	5	6	7
	ENSAYO 1ª lectura de la obra. MUESTRA DISEÑOS. TOMA DE MEDIDAS.	1a mitad sc 1.1 texto análisis. -Salón de ensayos.	2a mitad sc 1.1 texto análisis.	1a mitad sc 1.2 texto análisis. -Salón de ensayos.	2a mitad sc 1.2 texto análisis. -Salón de ensayos.	-Salón de ensayos.
8	9	10	11	12	13	14
	sc. 1.3.1 y 1.3.2 texto análisis.	sc. 1.3.2 y 1.3.3 texto análisis. -Salón de ensayos. -Definir horarios de ensayos JULIO para UNAM.	sc. 1.3.3 texo. Lectura del 1r acto. Junta de producción.	sc 2.1 texto sc 2.2 Inicia. -Salón de ensayos. Plan de publicidad. Escenografía, vestuario diseño gráfico terminado.	sc. 2.2 texto. 1a mitad, sc. 2.3 texto análisis. -Salón de ensayos. -Aviso horarios de ensayos JULIO.	-Salón de ensayos.

15	16	17	18	19	20	21
	2a mitad sc. 2.3 texto análisis.	1a mitad sc. 2.4 texto. -Salón de ensayos.	2ª mitad sc. 2.4 texto.	sc. 2.4 texto. -Salón de ensayos. Pendientes: presupuesto.	sc. 3.1 texto. -Salón de ensayos.	-Salón de ensayos.
22	23	24	25	26	27	28
	sc. 3.2 texto.	sc. 3.3 texto y repaso 2o y 3r acto. -Salón de ensayos.	Lectura completa y junta de producción.	Repaso de canciones. -Salón de ensayos.	Groupings y montaje 1.1. -Salón de ensayos.	-Salón de ensayos.
29	30					
	Groupings y montaje 1.1. -Salón de ensayos.					

Notas: Canciones se verán de manera independiente a ensayos.

JULIO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
		1	2	3	4	5
		Gropupings y montaje 1.1.	Groupings y montaje 1.2 Entrega presu-puesto vestua-rio.	Groupings y montaje 1.2. -Salón de ensa-yos.	Groupings y montaje 1.3. -Salón de ensa-yos.	-Salón de ensa-yos.
6	7	8	9	10	11	12
	Groupings y montaje 1.3. Arranca vestua-rio. Vacación. -Ensayo piso. Producción: piso marcado.	Groupings y montaje 1.3. Vacación. -Ensayo piso. Producción: piso marcado.	groupings y montaje 1.3 Entrega pre-su-puesto esc. Vacación. -Ensayo piso. Producción: piso marcado.	Repaso 1r acto. Junta de pro-ducción. Vaca-ción. -Ensayo piso. Producción: piso marcado.	Groupings y montaje esc. 2.1/ 2.2. Vaca-ción. -Ensayo piso. Producción: piso marcado.	-Salón de ensa-yos.
13	14	15	16	17	18	19
	Groupings y montaje 2.2. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Groupings y montaje 2.3. *Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Groupings y montaje 2.3. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Correr de 2.1 a 2.3. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Montaje coreo-grafía, prueba de vestuario 1. Vacación. -Ensayo piso.	*Vacación UNAM. -Ensayo piso.

20	21	22	23	24	25	26
*Vacación UNAM. (Ensayo piso).	Montaje de canciones y coreografía. Arranca construcción. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Montaje de canciones y coreografía. -NO ARTÚS. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Montaje de canciones y coreografía. -NO ARTÚS. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Montaje de canciones y coreografía. -NO ARTÚS. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	Groupings y montaje 2.4. Junta de producción. -NO ARTÚS. Vacación UNAM. -Ensayo piso.	* Vacación UNAM. (Ensayo piso).
27	28	29	30	31		
*Vacaciones UNAM. (Ensayo piso).	Groupings y montaje 2.4. -Salón de ensayos.	Groupings y montaje 2.4. -Salón de ensayos.	Grouping y montaje de 3.1 y 3.2. -Salón de ensayos.	Groupings y montaje 3.2 y 3.3. Prueba de vestuario 2. -Salón de ensayos	*MANT. JUAN RUIZ. -Salón de ensayos.	-Salón de ensayos.

Notas: Las canciones se van integrando a los ensayos. Las coreografías se verán en ensayos independientes.
HORARIOS UNAM: Julio del 5 al 25 en el teatro. Lunes a sábados de 9:00 a 23:00 horas.

* entrada por Av. del Imán.

AGOSTO 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
					1	2
					Montaje 3.3 Corre act. 2. -Salón de ensa-yos.	*MANT. JUAN RUIZ. -Salón de ensa-yos.
3	4	5	6	7	8	9
*MANT.JUAN RUIZ -Salón de ensa-yos.	Corre obra. Junta de producción.	Transiciones y coreos 1er acto.	Gestus y detalles 1er acto.	Gestus y detalles 1er acto. Load in: giratorio y carreta. -Salón de ensayos.	Gestus y deta-lles 1er acto. Giratorio, ca-rreta, prueba vestuario. -Salón de ensa-yos.	Giratorio y ca-rreta, ilumina-ción, platafor-ma, extensión, rampas. -Salón de ensa-yos.
10	11	12	13	14	15	16
Montaje girato-rio y carreta. -Salón de ensa-yos.	Gestus y detalles 1er acto.	Transiciones y coreos 2o acto.	Montaje casas (1/2 día). Ensayo mañana.	Montaje casas (1/2 día). Gestus y detalles act. 2 (4- 10 pm).	Montaje telo-nes (hasta 6 pm). Gestus y de-talles act. 2 (7 -10 pm).	Montaje de iluminación (1/2 día). Ensayo de 4 a 10 pm.

17	18	19	20	21	22	23
Montaje de iluminación. Montaje con músicos y Mario solos.	Gestus y detalles act. 2. Alejandra ¿? 7:00-19:00 hrs. Montaje con músicos y Mario solos.	Corre obra y notas. Alejandra ¿? Junta de producción. Montaje con músicos y Mario solos.	Ensayo en la mañana (10 am a 2 pm). Montaje de iluminación (1/2 día). Montaje con músicos y Mario solos. Alejandra ¿?	Ensayo en la mañana (10 am a 2 pm). Montaje de iluminación (1/2 día). Montaje con músicos y Mario solos. Alejandra ¿?	Montaje de iluminación (1/2 el día). Alejandra ¿? Ensayo musical con coreos, Mario actores, músicos, Ofelia (4 a 10 pm).	Libreto de iluminación acto 1 y 2 (10 am a 10 pm). No actores.
24	25	26	27	28	29	30
Libreto de iluminación acto 1 y 2 (10 a 2 pm). Soundcheck Talavera, 2hr, músicos, 2hrs actores. Técnicos 4 a10 pm.	Correr y limpiar. Montaje musical + Ofelia.	Correr y limpiar. Montaje musical + Ofelia.	Ensayo técnico acto 1. Iluminación tramoya y sonido. Correr y parar.	Ensayo técnico acto 2. Iluminación tramoya y sonido. Correr y parar.	Ensayo técnico o general si terminamos. **Pendientes.** Ensayo general sin público.	Ensayo general sin público. **Pendientes.** Ensayo general sin público.
31 Ensayo General con público						

Notas: El 25 se incorporan los músicos con los actores a los ensayos. LAS JUNTAS DE PRODUCCIÓN SE DEFINIRÁN EN JULIO.

SEPTIEMBRE 2014

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
	1	2	3	4	5	6
	*NO PLANTA TÉCNICA.	*NO PLANTA TÉCNICA.				
Ensayo General (con público).	LIBRE.	**Pendientes. Corre obra.**	Ensayo gral. con prensa. Fotos 17:00. Función 17:40.	**ESTRENO.**		
7	8	9	10	11	12	13
Función 2.				Función 3.	Función 4.	Función 5.
14	15	16	17	18	19	20
Función 6.	Función 7.			Función 7.	Función 8.	Función 9.
21	22	23	24	25	26	27
Función 10.				Función 11.	Función 12.	Función 13.
28	29	30				
Función 14.						

ANEXO 3

CRÉDITOS DE LA PUESTA EN ESCENA

ACTORES
(por orden de aparición en la puesta en escena)

Joana Camacho	Soldadera/ Mujer herida/ Adelita
Artús Chávez	Maestro de ceremonias/ General/ Tuerto/ Soldado carrancista
Rodrigo Murray	Sargento/ Reportero/ Coronel Guajardo
Alejandra Ley	Madre Coraje
Alondra Hidalgo	Catalina
Emmanuel Cortés	Elifgardo/ Soldado villista/ Soldado yanqui /Soldado carrancista
Alberto Carlos López	Oaxaca/ Soldado villista /Soldado carrancista
Eugenio Bartilotti	Cocinero/ Padre Campesino
Lorena Martínez	Yvette Puttie/ Adelita/ Mujer Herida
Larissa Urbina	Viejo Sargento / Adelita / Madre Campesina
Omar Saavedra	Soldado yanqui / Soldado carrancista / Campesino hijo

MÚSICOS

Carlos Cuevas	Acordeón
Edgar Rou	Contrabajo
Javier Sosa	Percusiones
Jorge Adrián Tlaxcaltécatl	Trompeta
Jorge García Montemayor	Guitarra Acústica

CREATIVOS

Dirección	**Iona Weissberg y Aline De La Cruz**
Traducción	**Juan Alberto Alejos**
Música original y dirección musical	**Mario Santos**
Escenografía	**Sergio Villegas**
Vestuario	**Emilio Rebollar**
Iluminación	**Xóchitl González**
Dramaturgista	**Omar Mattar**
Montaje Vocal	**Ofelia Guzmán**
Maquillaje	**Carlos Guizar**
Traducción del alemán	**Stefanie Weiss**
Asistentes de dirección	**Mónica Campos**
	Sebastián Castellanos
Asistentes de escenografía	**Emilio Martínez Zurita**
	Diego Rodríguez
Asistente de vestuario	**Luis Montalvo**
Asistente de iluminación	**Esaú Corona**
Asistente de montaje vocal	**Fela Guzmán**
Ingeniería de sonido	**Javier Talavera**

PRODUCCIÓN

Producción	**Yoalli Malpica**
Coproducción	**Claudio Sodi**
Producción Ejecutiva	**Ricardo de León**
	Andrea Poceros
Asistentes de producción	**Aurora Gómez Meza**
	Omar Saavedra
Asistente de coproducción	**Daniela Durán**
Utilería de ensayos	**Leo Weissberg**

DIFUSIÓN

Diseño gráfico	**Rogelio Valdés**
Prensa y relaciones públicas	**Icunacury Acosta**
	Teatro UNAM
Fotografía	**Daniel González**
Video	**Eidos Visualizaciones**

REALIZACIÓN

Vestuario: **Emigdio Fernández, Diana García**
Realización de giratorio**: Autoescenic**
Pintura escénica**: Asunción Ramírez Chon**
Realización de carreta**: Antonio Pérez, Verónica Salazar, Óscar Pérez, Rodolfo Pérez, Miguel Pérez, Javier Chico, Carlos Chico, Manuel Vázquez, Elliot Pérez, Karina Moreno, Luz Sánchez, Miguel Paredes, Alejandro Vite, Emilio León**
Realización de utilería**: Antonio Garduño**
Realización de parroquia y mecanismo de telones: **Mario Álvarez**, **Santiago López**, **Erick Velasco**, **Carlos García**, **Jonathan Mejía**, **Patricia Sánchez**
Instalación eléctrica**: Agustín Casillas "El Niño", Carlos García, Adán Arellano, Jonathan Mejía**
Staff de Producción**: Armando Ruiz, Joel Olmos, Elmer Ramírez, Luis Ramírez**

PLANTA TÉCNICA

Coordinador de recintos: **José Luis Montaño M.,** coordinador técnico: **Leonardo Peláez,** asistente de la coordinación técnica: **Gabriel Ramírez,** asistente de la coordinacióm técnica de la unidad teatral: **Carlos Alberto Tovar**

Jefe de tramoya: **Mauricio Maldonado**, tramoya: **Mario Álvarez, Héctor Arrieta, Esteban Cárdenas, José López, Inocencio Maldonado, Arturo Romero** y **Erick Velasco**

Jefe de iluminación: **Agustín Casillas**, técnicos de iluminación**: Adán Arellano, Óscar Barbosa, Víctor Colunga, Carlos García** y **Sabás Pérez.**
Jefe de sonido: **José Peña**, técnicos de sonido: **Raúl Barragán, Yadira Llanos** y **Concepción Ponce**

Jefe de traspunte: **Santiago López**, traspunte: **Benito Juárez**

Jefe de vestuario: **Patricia Sánchez**, asistentes de vestuario: **Adriana Carbajal, Victoria González, Yolanda Segura** y **Rosalía Vargas**

Prefectos: **Talina Álvarez, Isabel Cervantes, Alberto Ramírez** e **Isabel Sánchez**, delegada administrativa: **Laura Tapia**, coordinador de la unidad teatral: **Pedro Velázquez**

TEATRO UNAM

Director: **Enrique Singer**
Jefe del departamento de teatro: **Fernando Bernal**
Jefe del departamento de producción: **Ricardo de León**
Jefa del departamento de prensa y relaciones públicas: **María del Carmen Rodríguez**
Jefe de la unidad administrativa: **Alfredo Estrada**

Esta fue una coproducción de **TEATRO UNAM, BRUJAS PRODUCIONES e INK TEATRO**

Índice

III
Ensayando Madre Coraje y sus hijos para el Teatro Juan Ruiz de Alarcón

IV
La temporada

Madre Coraje y sus hijos como teatro de revista de la Revolución Mexicana. *Crónica y análisis de la puesta en escena* fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en marzo de 2019 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección eSchola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Proelium Editorial Virtual y de Édgar Piedragil Galván.





Imagen en portada: Rogelio Armando Valdés Arciniega, diseño artístico de cartel promocional para *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht. Producción de Iona Weissberg y Aline De la Cruz, durante el ciclo "Los grandes dramaturgos del siglo XX", en el Centro Cultural Universitario (UNAM). Diciembre 2014, México.



Madre Coraje y sus hijos *como teatro de revista de la Revolución mexicana. Crónica y análisis de la puesta en escena*, es un acercamiento en parte analítico y en parte reflexivo, sobre los valores y metodologías que propusiera Bertolt Brecht como hacedor de teatro y los elementos característicos del teatro de revista mexicano. Mediante la vinculación del trabajo docente, la investigación académica y la práctica esta obra busca aprehender la relación existente entre ellos en el proceso que se vive antes, durante y después de una puesta en escena. Quienes inician en este arte, encontrarán claves sencillas para el trabajo actoral y de producción; para los conocedores, la crónica de este desarrollo les ofrecerá puntos de reflexión y referencias para sus futuros proyectos.

eSchola





